

”فنون لطیفہ و جمالیات“

فن، فنکار، اور عمل

اساتذہ
محمد مظفر حسین

ناشر

ضیاء پبلشنگ ہاؤس مقبرہ جناباں گورگن لکھنؤ

ناشر و مالک ————— بلقیس ضیا

پرنٹر ————— شاہی برقی پریس لکھنؤ

111-85

م 98 ف

111-85

111-85

قیمت پانچ روپے اکھڑانہ

154

پیش لفظ

یہ کتاب میری تصنیف نہیں۔ "اتفاق" کی تصنیف ہے۔ اور اتفاق کی تمام تصانیف کی طرح تنظیم، تکمیل، سیر حاصلی اور تراش و خراش غیر خاطر خواہ۔ تنظیم میں تھوڑا رد بدل تو ممکن تھا۔ اور اس عیب کا بار میرے دوش نہ تھا۔ پر ہے مگر تکمیل و سیر حاصلی میں کمی خود شان تصنیف میں مضمر تھی۔ اور اس کا بار اس اتفاق کے سر ہے جو تصنیف کو وجود میں لایا۔ مگر یہ بار بھی اس کے کاندھے سے اتر کر میرے ہی کاندھے پر چلا آیا جب میں دوستوں کے کہنے میں آکر ایک ایسی شے کی طباعت پر راضی ہو گیا جو دراصل کسی طرح اس کی اہل نہ تھی۔ یہ درحقیقت چند منفرد مضامین کا مجموعہ ہے جو وقتاً فوقتاً ایک بے تکلف صحبت میں پڑھے گئے۔ دوستوں کی نشست ہوتی تھی جو ہم مذاق رکھتے۔ اور ہم مذاق کی قدر مشترک فنون لطیفہ سے دیکھ پی اور اون پر تبادلہ خیالات تھا۔ گاہ گاہ لکھے ہوئے مضامین پڑھنے کی بھی نوبت آجاتی تھی۔ مشغول لوگ، مہلت محدود ہوتی تھی۔ اور درمیانی وقفے لائبے لائبے ہو جاتے تھے۔ ہر مضمون کو کسی اور سے نامتعلقہ رکھنا ہوتا تھا کہ بہ ذات خاص ایک مستقل شے ہو سکے اور اپنی تفہیم کے لئے ماقبل و مابعد کا محتاج نہ ہو۔ اس شرط کی تکمیل میں بعض خیالات یا ٹکڑوں کی تکرار لازم آجاتی تھی جو اک مسلسل بیان میں اب قند مکرر کی طرح علوم ہو سکتی ہے۔ میں نے

لزوم مالا یلزم کے طور پر دو ایک قیود اور بڑھار کھٹے کھٹے — ایک
 یہ ہے کہ پیچیدہ یا بہت مختلف فیہ مسائل کے بیان میں صرف
 اپنی ذاتی رائے اور نظریہ پیش کرے پس نہ کروں۔ بلکہ پیچھے
 اور وقت کی قید کو ملحوظ رکھتے ہوئے پہلے موضوع کلام کا ایک
 مختصر مگر حتی الامکان ایک اجمالی اور جامع خاکہ پیش کروں تاکہ
 اس کے اکثر پہلو منظر عام پر آجائیں اور اس کے بعد اپنا مطلع اور
 زاویہ نگاہ صاف کروں۔ دوسرے یہ کہ ایک ہی شے کی مثال
 کو چند سیاقوں میں لاؤں تاکہ اسی شے کے مختلف زاویے ذہن
 نشین ہو جائیں۔ اور مثالوں کی وحدانیت سیاق کو اور روشن
 کر دے۔ کیونکہ اوسے شے کو چند زاویات نگاہ سے دیکھنے میں
 اس کی اجمالی تفہیم بھی بڑھ جاتی ہے اور پس منظر اور محل بھی
 اور اکبر آتا ہے۔ اور تیسرے یہ کہ مثالیں حتی الامکان ایسی
 لاؤں یعنی ایسے علم و فنون سے لاؤں جن میں پیش نظر محل صرف
 خاص طور پر نمایاں ہو۔۔۔ موقع، محل اور سامعین کے اعتبار
 سے تو یہ باتیں باموقع، بر محل اور مناسب پڑتی تھیں۔ اور سننے
 کے بعد تبادلہ خیالات نامانوس مثالوں یا الجھی ہوئی باتوں کو
 سلجھا دیئے اور صاف کر دینے کا موقع بھی فراہم کر دیتا تھا۔ طباعت
 میں بھی میں نے لزوم مالا یلزم کو برقرار رکھا۔ کیونکہ تھوڑی تکرار کے
 افراد کو میں نے تفہیم مطلب کے ناصاف رہ جانے پر ترجیح دی۔ اور

دوسرے تکرار بھی دراصل تکرار نہیں کیونکہ سیاق اور محل صرف بدل جانے سے بات کا داخلی مفہوم بھی بدل جاتا ہے گو ظاہر صورت برقرار رہتی ہے۔ اور کچھ پیچیدہ اور بہت مختلف فیہ ہونے کی حیثیت سے بعض باتیں شاید تکرار کے ساتھ مطالعہ کی محتاج بنی ہوں۔

اتفاق پر اختیار کس کو ہے؟ اور اگر زیر اختیار ہی ہو تو "اتفاق" کیوں کہلائے؟ چنانچہ اتفاق میں اک در اتفاق بھی پیدا ہو گیا۔ یعنی جس طرح تصنیف ٹکڑے ٹکڑے کر کے وجود میں آئی اسی طرح طباعت بھی ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہو رہی ہے۔ اور ہر جزو کے کسی اور جزو سے نامتعلقہ اور یہ ذات خاص ایک مستقل شے ہونے کی شرط برقرار رہ گئی۔ اس موقع پر بھی یہ شرط پہلے ہی کی طرح بعض بعض خیالات اور جزئیات کے دوبارہ اعادہ سے پوری کی گئی۔ موجودہ تصنیف ایک زنجیر کی صرف پہلی کڑی ہے۔ مگر جو طباعت کے اعتبار سے صرف ایک پہلی کڑی ہے وہ مکمل خاکے اور اپنی اہمیت اور افادیت کے اعتبار سے بنیادی اور اساسی بھی ہے۔ بعد کی تصانیف زنجیر کی صرف باقی ماندہ کڑیاں ہی نہیں بلکہ اس اساس پر ایک دوسرے سے علیحدہ علیحدہ دوسری اور تیسری منزلیں بھی ہیں۔ "فنون لطیفہ اور جمالیات" تمام فنون کا تعارف اور ادون کے مشترک اور عام نظریاتی مسائل

کا ایک طائرانہ مطالعہ ہے۔ اس مطالعہ میں آپ اوس دھماکے
 کا اُور کھٹام لیں گے جو ایک لابی ڈور کی طرح تمام اضافہ فنون
 میں دوڑا ہوا ہے اور سبھوں کو ایک سلک مرورید کی طرح آپس
 میں گوندھے ہوئے ہے۔ اور پھر آپ اک لابی ڈور کے وہ
 مقامات بھی دیکھیں گے جہاں یہ شانوں میں پھوٹنے لگتی ہے۔
 اور ہر شاخ کا ایک نیا اور مخصوص رخ اور منہاج قائم ہونے لگتا
 ہے۔ آپ فن کاروں کے دل میں اتریں گے اور اوس کی دھڑکن
 دیکھیں، سنیں اور محسوس کریں گے۔ اُن کے کنگرہ تخیل پر
 چڑھیں گے اور اک مخیلہ دنیا کا تما شہ کریں گے۔ اور آپ فن
 فنکار اور عمل میں جو رابطہ ہے اوس کا سراغ پا جائیں گے۔ اس
 کے بعد آپ اُن مقامات اور منظروں کا مطالعہ کریں گے جن پر
 تمام جمالیاتی اور تنقیدی بحثوں کا دار و مدار ہے۔ یعنی وہ فلسفیانہ
 قالب اور خاکے جن میں تمام اصولی اور نظریاتی بحثیں دھلتی ہیں۔
 دھلتی چلی آتی ہیں۔ اور ابھی مدتوں دھلتی رہیں گی۔ اور وہ
 منتہا اور قبلہ دیکھیں گے جہاں تک بحثوں کو پہنچا دینا بحثوں کا مطمح
 اور نصب العین ہے۔ اور جہاں پہنچ کر بحث کا سلسلہ اختتام
 کو پہنچ جاتا ہے۔ اور آخر میں آپ اوس «ہنگامے» کا تما شہ
 دیکھیں گے جس پر بقول غالب — «گھڑی رونق موقوف ہے»
 یعنی جدید فن کاروں اور عملوں کے بعضے اوں رجحانات کا مطالعہ

کریں گے جن کو "انقلاب" کا اعتبار حاصل ہے۔
 پہلی کڑی اسی مقام پر ختم ہوتی ہے۔ تمام فنون لطیفہ
 کے مشترکہ اور عام نظریاتی مسائل کے ایک طائرانہ جائزے
 کے بعد ان تمام اصناف میں سے ایک صنف کا بعد کو کسی قدر
 تفصیلی مطالعہ کیا گیا ہے۔ اور اس کے چند بنیادی اور
 اُچھے ہوئے مسائل کو ہاتھ لگا یا گیا ہے۔ یہ صنفی مطالعہ اس
 طرح کیا گیا ہے کہ جمالیات کے عام نظریاتی پہلو ذہن میں ہیں
 اور وہی اس مخصوص صنفی مطالعہ کے گویا کہ خاکے ہیں۔ ظاہر ہے
 کہ مخصوص صنفی مطالعہ کے ساتھ مطالعہ جمالیات کے عام نظریاتی پہلو بھی
 اگر ذہن میں ہوں تو افادہ اور لطف دونوں دو بالا ہو جائے۔
 مگر چنانکہ کوئی ضروری نہیں کہ دوسری تصنیف کا پڑھنے والا
 پہلی پڑھ چکا ہو یا عام نظریاتی باتوں میں اتنی دلچسپی رکھتا ہو کہ
 بسیط مضامین پڑھنے کی زحمت گوارا کرے اس لئے ضروری اور
 مفید مطلب باتیں مختصراً جا بجا بیان کر دی گئی ہیں۔ عدیم الفرست
 یا مدود دلیلی رکھنے والوں کے لئے یہ مفید ثابت ہوں گی۔ اور
 اک کتاب کی حیثیت سے دوسری تصنیف کو پہلی سے بے لگاؤ
 کر دیتی ہیں۔ یہ دوسری کتاب "فن ادب" کے ساتھ مخصوص
 ہے اس میں پانچ ابواب ہیں۔ جن کی سرخیوں "فن ادب"۔
 "ادب اور فلسفہ"۔ "فن تنقید اور اس کے کچھ اصول"۔

”نظم“۔ اور ”غزل“ ہیں۔ آج کا ہر علم دوست اور طالب العلم جانتا ہے کہ یہ بخش کس قدر اچھی ہوئی ہیں۔ تمام اکھنوں کے سلجھا دینے کا منصوبہ تو میرے خیال میں محض ایک ”بوش جنوں“ کے مظاہر کے سوا اور کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ اور نہ کوئی قطعی اور ”آخری“ معیار و نظریہ تنقید محض ”شوق فضول و جرأتِ زندانہ“ سے زیادہ وقیع یا معتبر ہاں بعض اکھنوں کے سلجھانے اور بعض گروہوں کے ڈھیلا کرنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ یعنی اس طرح کی محدود اور بندھی ہوئی کوشش کم و بیش بار آور ہو سکتی ہے۔ میں نے اپنی بساط پر بعض گریں کھولنے کی کوشش کی ہے۔ مجھے امید ہے کہ کوششیں رائیگاں نہیں گئیں۔ اور پڑھنے کی زحمت گوارا کرنے والا گروہوں کو بالکل جوں کی توں نہیں پائے گا۔ کتاب کے مطالعہ کے بعد ادب کے بعض مسائل کی گرفت قوی تر ہو جائے گی۔ بعض تاریک مقامات روشن تر ہو جائیں گے۔ بعض قضیے ہاتھ آجائیں گے اور گرہ کشائی کے لئے کچھ مفید معلومات فراہم ہو جائیں گی۔

تیسری کڑی کو دوسری سے وہی نسبت ہے جو دوسری کو پہلی سے یعنی جس طرح پہلی کے وسیع تر مواد سے تفصیلی مطالعہ کے لئے ایک جزو انتخاب کر لیا گیا تھا، تمام فنون لطیفہ میں فن ادب، اسی طرح چہر دوسری کے وسیع تر مواد سے تفصیلی مطالعہ کے لئے اس کا ایک جزو انتخاب کر لیا گیا ہے۔ تمام اصناف ادب میں شاعری۔ اور جس طرح

پہلی میں بیان کئے ہوئے نظریات و اصول گویا دوسری کے
 مقدمات اور خاکے ہیں اسی طرح دوسری میں جو نظریات و
 اصول بیان کئے گئے ہیں اور معیار و مقیاس قائم کئے گئے
 ہیں وہ گویا وہ مقدمات اور خاکے ہیں جن کو ذہن میں رکھ کر
 بعض شعرا کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ قطعی بے تعصبی تو ایک عنقا
 ہے جس کا وہم صرف ناخود شناس دماغوں میں اپنے وجود
 کا یقین ابھار دیتا ہے۔ عقل و فکر حاکم اور قالب گر نہیں بلکہ
 محکوم اور سایے میں ڈھکی ہوئی ایک قدر ہے۔ وہ چھپی ہوئی
 خواہشات اور تحت الشعوری تقاضوں پر متصرف نہیں ہوتی،
 اُن کو اپنے سانچے میں نہیں ڈھالتی بلکہ خود اُن کے صرف
 میں آجاتی ہے اور اُن کے قالب میں ڈھل جاتی ہے۔ وہ
 فکر نہیں بلکہ آلہ اور اوزار ہے جس کو دبی ہوئی خواہشیں اور
 لاشعوری تقاضے اپنے اغراض و مقاصد کے حصول کے لئے
 صرف میں در لاتے ہیں۔ نقد و نظر میں ناقد کے داخلی رجحانات
 دخیل ہو ہی جاتے ہیں۔ ذاتی مذاق اپنے مذاق کے رنگ چن
 چن کر لگا ہی دیتا ہے۔ ہاں بغیر بے تعصبی کا نعرہ بھرے ہوئے
 یعنی بغیر قطعی بے تعصبی کا دعویٰ کئے ہوئے ایک حتی المقدور
 حقیقی اور خارجی معیار و مقیاس مقرر کرنے کی کوشش کی جاسکتی
 ہے جو خود کوشش کرنے والے کے مزاج کے توازن کی نسبت سے

کم و بیش متوازن ہوگا۔ کوشش کی کامیابی اور ناکامیابی کا میں فیصلہ نہیں کر سکتا۔ یہ آپ کی ذمہ داری ہے۔ میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ میں نے کیا کام سرانجام دینے کی کوشش کی ہے۔ فنون لطیفہ اور جمالیات میں فن کاری اور جمالیات کے بعض عام تصورات و نظریات بیان کئے ہیں۔ دوسری کڑی میں ان تصورات و نظریات کی روشنی میں ادب کے بعض بنیادی مسائل کا مطالعہ ہے اور اس کی مصنفی خصوصیات اور داخلی تقاضوں کے اعتبار سے عام کو خاص پر منطبق کیا گیا ہے۔ اور نقد و نظر کے کچھ معیار و مقیاس مقرر کئے ہیں۔ تیسری میں اس معیار و مقیاس کو جدیدہ جدیدہ شعرا کے تولد اور پرکھنے میں استعمال کئے ہیں۔ جہاں تک ممکن ہے تینوں کو علیحدہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اور مشرکہ تصورات و نظریات کو مختصر ادھر ادھر دیئے ہیں۔ (مصنف)

ہر قسم کی کتب زیادہ کمیشن پر

ضیا پبلشنگ ہاؤس مقبرہ جنالیہ گولہ گنج لکھنؤ
طلب کیجئے

باسمہ سبحانہ

”تعارف“

کسی کتاب پر دیباچہ اور مقدمہ لکھنے کی رسم اس قدر فرسودہ اور غیر ضروری ہو چکی ہے کہ محتاط ارباب قلم اپنی کاوش کو حتی الامکان اس سے مامون و محفوظ رکھنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ میں نے خود بھی اپنے لئے کبھی گوارا نہیں کیا ہے اور میری بیس بیس کتابیں جو اب تک منظر عام پر آ چکی ہیں وہ تمام تر ان چیزوں سے خالی ہیں۔

اس سے یہ مراد نہیں کہ یہ حضرات کسی کتاب پر رحمت خامہ فرسائی فرماتے ہیں وہ نعوذ باللہ اپنے فرض کو بحسن و خوبی انجام نہیں دیتے اور محض سرع

پسند اپنی اپنی نظر اپنی اپنی
کہتے ہوئے گزر جاتے ہیں

بلکہ ہوتا یہ ہے کہ غلط قسم کے اخلاقی رجحان نے جو فضا پیدا کر رکھی ہے وہ ایسے موقعوں پر صحیح رائے کے اظہار کی اجازت نہیں دیتی اور خطا عیوب سے چشم پوشی کرتے ہوئے محاسن پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جسے اب پڑھنے والے اس شدت سے محسوس کر چکے ہیں کہ اس قسم کے اوراق کو نظر انداز کر کے اصل کتاب کا مطالعہ شروع کر دیتے ہیں۔

چنانچہ " فنون لطیفہ اور جمالیات " کے مصنف محمد مظفر حسین صاحب نے بھی مجھے مسودہ اشاعت کے لئے دیتے ہوئے سید بخٹی کے ساتھ تاکید کی کہ میں ان کی کتاب پر کسی سے کچھ لکھوا کر ماحول فیزی نہ کروں اور قاری کو لاشعوری طور پر متاثر کرنے کی کوشش میں مبتلا نہ ہوں۔۔

گرچہ حقیقت ہے کہ اکثر و بیشتر مشاہیر ان کے متعلق اظہار خیال کرنے کو سعادت تصور کرتے ہوئے پہلی آواز پر لبیک کہہ سکتے تھے۔ اور دیانتداری سے جو کچھ وہ ہیں اتنا پڑھنے والوں کو بتا دیتے اس نوع کا تعارف میرے خیال میں دیباچہ و مقدمہ کی فہرست میں نہیں آتا لہذا مجھے گوارا تھا اور میں چاہتا تھا کہ چند سطریں کسی بالغ نظر سے اس کتاب پر لکھوالوں۔۔ اس لئے کہ کسی وقیع اور ممتاز فرد کا تعارف ذی علم اور بیدار مغز ہی انسان کی زبان سے کھلا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن مجھے افسوس ہے کہ ہمیشہ میری اس خواہش کو جناب محمد مظفر حسین صاحب نے یہ کہہ کر رد کر دیا۔۔

” بے نام و نشان رہنے دو بس نام ہی ہے “

لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ بے نام و نشان رہنے کی تمنا اب اُن کے لئے اس قدر ناموزوں ہو گئی ہے کہ باوجود انکی سعی و کاوش کے پوری نہیں ہو رہی ہے اور نام و نشان کے نقوش کچھ اس طرح اکھڑتے آرہے ہیں جو شاید حوادث زمانہ کے ہاتھوں مٹائے نہ مٹ

سکپیں گے۔۔۔ جنہیں ہونا ہر شخص کے بس کی بات نہیں یہ فطری اور خلقی صلاحیت ہوتی ہے جو بہت کم لوگوں میں نظر آتی ہے اور جن میں نظر آتی ہے وہ بلاشبہ حالات کے دھارے میں بہنے والے نہیں بلکہ حالات کے رخ کو بدلنے والے ثابت ہوتے ہیں۔۔۔ مظفر صاحب قطعی انھیں لوگوں میں ہیں اور نرگس کی ہزاروں سالہ گریہ و زاری کے بعد جو چین میں دیدہ و رپیدا ہوتے ہیں وہ اُن گنے چنے بالغ ننگا ہوں میں سے ایک ہیں۔۔۔

لیکن بہار میں پیدا ہوئے ہیں جہاں مہمان نوازی کا جذبہ تو ہر فرد میں بدرجہ اتم پایا جاتا ہے مگر خود شناسی کا مادہ تقریباً مفقود ہوتا ہے اسی لئے کبھی اس ضرورت کو محسوس ہی نہ کر سکے کہ دوسروں کو بھی ان کے خیالات سے مستفیض ہونے کا حق پہنچتا ہے۔ وہ تو کہتے کہ میں نے نشر و اشاعت کا سلسلہ شروع کیا ہے اور میری خاطر سے وہ تعاون و اشتراک کرنے پر مجبور ہو گئے ہیں ورنہ ان کے رشحات قلم کبھی منظر عام پر آنے کی زحمت گوارا کرتے۔۔۔ آدمی مستغنی المزاج ہیں پھر رئیس ابن رئیس زمینداری ختم ہونے کے بعد بھی اتنا پھر موجود ہے کہ دس کو دے کر شان و شوکت سے زندگی بسر کر سکتے ہیں اور گر رہے ہیں۔۔۔ لکھنا ان کے لئے ذریعہ معاش تو ہے نہیں جو کام کو کام سمجھ کر کریں بلکہ تفریح کا جب طبیعت موڈ میں ہوئی تو معلومات کا خزانہ نمایاں ہوا اور پھر اس طرح مقفل کر دیا گیا

جیسے یہ نسل بعد نسل بامومن و محفوظ رکھنے کے لئے جمع کیا گیا ہے اور
اسکی طرف نظر کھر کے دیکھنا بھی حرم ہے۔

اسی لئے تقریباً پانچ کتا ہیں مکمل ہونے کے باوجود زیور
طباعت سے آراستہ نہیں ہو سکی ہیں لیکن اب انشا اللہ کے بعد
دیگرے سب کی سب ضمایا پیشنگ ہاوس کے توسل سے منظر
عام پر آجائیں گی اور ارباب علم و دانش کی محفل میں ایک گرانقدر
ذخیرہ جمع ہو جائے گا۔

اس ذخیرہ اندوزی کا موقع محمد مظفر حسین صاحب کو جہاں
اپنی ذہانت و ذکاوت کی وجہ سے ملا ہے وہاں ان کی ریاست
دخوشحالی نے بھی تعاون کیا ہے۔

پٹنہ کے ممتاز رئیس مسٹر عبدالحکیم صاحب بیسٹریٹ لا مرحوم و
مغفور کے یہ بڑے صاحبزادے ہیں ابتداء سے تعلیم و تربیت و بزرگوں
معقول ہو میں اور اسی کا یہ نتیجہ ہوا کہ ذہنی درجہوں نے ڈاہو کر شعور
میں کھینکی اور زندگی بخش دی۔ غنفوان شباب میں ایڈوکیٹ ہو کر
پٹنہ ہائی کورٹ میں جلدہ گئے اور مسٹر علی امام مسٹر حسن امام اور
سرسلطان احمد جیسے سربراہان و ردہ قانون دانوں کے قہرست میں ببل
ہزار داستان بنکر دو ڈھائی سال تک چمکتے رہے۔

لیکن علالت نے یہ سلسلہ جاری نہ رہنے دیا اور میدان
وکالت بہت جلد ایک تیز گام شہسوار سے محروم ہو گیا۔

ممکن تھا کہ ضرورت مجبور کرتی اور تازہ دم و توانا ہونے کے بعد دیوانی و فوجہ راری کی بھول بھلیاں میں گم ہو کر آج سر علی امام مروج کی سذریہ فرد کش نظر آتے۔

لیکن جب اللہ کا دیا سب ہی کچھ موجود رکھتا تو پھر کمیوں و س سے چار تک ہائی کورٹ کی خوبصورت عمارت میں بیٹھے جوڑ توڑ کیا کرتے۔۔۔ پیشہ سے کنارہ کش ہو کر آزاد زندگی بسر کرنے لگے آزادی انکی فطرت ثانیہ ہے اسی لئے متاہلی زندگی اختیار کرنے پر بھی تیار ہوئے اور اپنے دونوں چھوٹے بھائیوں جناب مشتاق حسین صاحب وکیل و جناب مظہر حسین صاحب جج کی اولادوں کو اپنا اولاد تصور کر کے اہل و عیال کی ضرورت محسوس کرنے سے بے نیاز ہو گئے۔ اب ان کا مشغلہ محض مطالعہ رہ گیا اور اس طرح پڑھنے لگے جیسے علوم و فنون کی روح کو اپنے اندر جذب کر رہے ہوں اسی کا یہ نتیجہ ہے کہ علم ان کے رگ و ریشہ میں رچ بس گیا ہے اور حملہ موضوعات سے آشنا ہو کر ایک ایسی منزل پر کھڑے ہیں جسے اجتہاد کی منزل کہنا چاہیے۔

آپ۔ انھیں نہ تو افلاطون کی زبان میں باقیں کرتا یا میرے گئے نہ ارسطو کی بولی بولتے دیکھیں گے بلکہ ان مفکرین اور اسی قبیل کے دوسرے حضرات سے استفادہ کرتے ہوئے اپنی ایک رائے رکھتے ہیں اور انفرادیت کو گم کر کے کہیں پر کسی میں جذب ہوتے ہوئے محسوس

نہیں ہوتے —

مجھے ان کی اسی خصوصیت نے ان کا دالہ و شیدا بنا دیا ہے —

ورنہ میری طبیعت کا ہندار نہ تو دولت و ثروت سے مرعوب ہوتا ہے
نہ بجا بت و شرافت سے۔ اس لئے کہ مجھے آنکھ کھول کر ایک ایسی
زر کا رخصالی تھی جس نے لاشعوری طور پر مستغنی المزاج کر دیا ہے اور
حالات کے تغیر و مالی مشکلات کے شدید ترین ہجوم میں بھی زر پرستی
کبھی میری فطرت میں نہ داخل ہو سکی اور آج سے بہت پہلے نواب صاحب
پاٹوری افتخار علی خاں مرحوم کے یہاں ایک تقریب میں میں نے اپنے
اس جذبے کو وہ اشعار میں پیش بھی کیا تھا جو اب تک ذہن میں محفوظ

ہے — ع

میں وہ شاعر ہوں نہیں جو بندہ کجاہ و چشم
بادشاہوں کی ثنا کرتا نہیں مسیرِ اقلیم

داستان بھونی خوشامد کی سنا سکتا نہیں

میں قصیدے لیکے درباروں میں جاسکتا نہیں

اس لئے آپ مطلق اس مغالطہ میں نہ مبتلا ہوں کہ میں قصیدہ خوانی

کو اپنا شعار قرار دے سکوں گا یا ہم وطن ہونے کی حیثیت سے بجا بلج و

ثنا پر اتراؤں گا۔ مجھے اگر دنیا میں کوئی بھے مشاثرہ کر سکتی ہے تو وہ

غیر معمولی صلاحیت و قابلیت ہے۔ اس میں ہم وطن و غیر ہم وطن

کی تخصیص نہیں بلکہ سچ ہو چھپے تو میری طبیعت کی روانی جملہ حدود کو

عبور کر کے صداقت سے کام لینے پر مجبور رہے اور میرا قلم حجب ہم مذہب
 ہم خیال افراد کو بھی بخشنا گوارا نہیں کر سکتا تو کچھ ہم وطن کے ساتھ کیونکر
 بیجا رعایت گوارا کر سکتا ہے۔

میرے ذہن میں غیر معمولی صلاحیت کا ایک تصور ہے جسے آپ
 مقیاس یا معیار کہہ سکتے ہیں اور اسی پر میں ہر صاحب علم کو تولتے ہوئے رائے قائم کرتا ہوں۔
 محمد مظفر حسین صاحب تمام تر میرے معیار پر پورے اترے ہیں اور
 اسی لئے میں ان کا معتقد ہو گیا ہوں۔

یہ اعتقاد بلند فیتھ یعنی اندھا نہیں ہے۔ کور چشم بن کر تو میں نے
 کبھی کسی چیز کو دیکھا ہی نہیں اپنی استعداد کے موافق ہر شے کو مدتوں
 پرکھا ہے اور کچھ کوئی رائے قائم کی ہے۔

مظفر صاحب پر بھی اظہار رائے کسی وقتی جذبے کا رہن منت
 نہیں ہے۔ میرے حقیقی برادر بستی اور عزیز ترین دوست حکیم
 محمد شبیر صاحب محو لکھنؤ کی مرحوم کے توسل سے مجھے ان سے نیاز
 حاصل ہوا اور تقریباً بیس سال سے مختلف موضوعات پر ان کی گفتگو
 سننے کا موقع ملا ہے وہ بھی اندھوں میں کانے راجہ کے طور پر نہیں
 بلکہ تالیخ ادب اردو کے مترجم مرزا محمد عسکری صاحب مرحوم کے
 در دولت پر اور اسی قبیل کے دوسرے باخ نظر انسانوں کے گھبر
 میں میں نے جس انداز سے متعدد سیمینار پر انہیں گل افشائیاں کرتے
 پایا اس نے مرید خاص بنا کر بیعت کے لئے آمادہ کر دیا۔

کہنے کو تو اسے فطری اور خلقی استعداد کہہ دیا جاسکتا ہے مگر اس
 یہ سمجھتا ہوں کہ محمد ظفر حسین صاحب مطالعہ گہرائی سے کرتے ہیں
 اور وہ اس لئے کچھ نہیں پڑھتے کہ اپنے کسی مضمون میں بڑے
 بڑے مفکرین کے نام اور اقوال نوٹ کر کے لوگوں پر معلومات
 کا رعب جمائیں گے۔

بلکہ وہ ایک ایک سطر کو جذب کرتے ہیں۔ اور یہ سوچتے ہیں
 کہ لکھنے والے نے ایسا کیوں لکھا ہے؟ یہ کیوں؟ ان کے مزاج
 میں داخل ہے اور اسی نے تلاش و تجسس کا وہ مادہ پیدا کر دیا
 ہے جس کی برکت سے بحرِ خار میں غواہی کرتے ہوئے ہمیشہ موتی
 نکال لاتے ہیں اور آپ ان کا دامن اول تا آخر گہرا آبدار سے پُر
 دیکھیں گے۔۔۔ لیکن ہر موتی ان کا اپنا ہو گا۔۔۔ اسے تراش کر
 اپنی ضامی کی چھاپ ڈال دی گئی ہو گی اور پرکھنے والے یہ نہ کہہ
 سکیں گے کہ یہ فلاں مفکر کے خزانے سے مستعار لیا گیا ہے۔۔۔
 ان کی غیرت شہرتِ علم بھی نہیں گوارا کرتی۔۔۔ وہ قلندر ہیں اور
 آزاد مطلق۔ ان کا اپنا ایک مدرسہ فکر ہے اور وہ اسی کے معلم یا
 متعلم ہیں۔

سیر و سیاحت کا بھی شوق ہے اکثر و بیشتر کشمیر، منصورہ،
 لکھنؤ، دہلی وغیرہ نکل جاتے ہیں اور دو دو چار چار مہینہ وطن سے
 غائب رہتے ہیں۔۔۔ اور اس انداز سے کہ گھر والوں کو علم بھی

نہیں ہوتا کہ وہ کہاں ہیں؟ بس اتنا ہی غریبوں کو معلوم رہتا ہے کہ
 ”پٹنہ سے باہر گئے ہوئے ہیں۔“

شاید یہ صورت وہ اس لئے اختیار کرتے ہیں کہ ہمیشہ عقل
 کی پاسبانی گوارا نہیں ہوتی اور کبھی کبھی دل کو تنہا بھی چھوڑ دینا ضروری
 سمجھتے ہیں۔ تاکہ زبان حال سے کہہ سکیں۔

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
 خود ہمارے خبر نہیں آتی

منظر صاحب کو دیکھنے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ

ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں

گوارا رنگ، عمیق آنکھیں، پھر پرا بدن، لانا بقا، شکسیر سے ملتے

جلتے بال اور ہونٹوں پر کھیلتی ہوئی مسکراہٹ انھوں نے دنیا کو

بہت صحیح طور پر دکھایا ہے اسی لئے خود بھی مینستے رہتے ہیں درد و غم کو

بھی مینسنے کا موقعہ دیتے ہیں۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ دوسروں

کی خوشی انھیں زیادہ عزیز ہے اور میرا ذاتی مشاہدہ و تجربہ ہے کہ

وہ دام درم سخن قدم لوگوں کے ساتھ پیش آتے رہتے ہیں مگر اس

انداز سے کہ دامنے ہاتھ کی بائیں ہاتھ کو شبر نہیں ہوتی۔

انھیں انسان عزیز ہے انسانیت عزیز ہے اور بنی آدم کی زندگی

عزیز ہے۔ وہ اسے تازہ دم دیکھنا چاہتے ہیں۔ بس

ضیاء عظیم آبادی

فہرست مضامین

باب	صفحہ
باب اول	فن - فنکار - عمل ۲۱
باب دوم	عمل کی ترکیب و تجربہ ۹۵
باب سوم	تخلیق و تعمیر اور اس کا سرچشمہ ۱۲۰
باب چہارم	فلسفیانہ مقدمات اور پس منظر ۱۵۰
باب پنجم	تلاش "حسن" ۱۶۱
باب ششم	ہیاتی قدریں ۲۷۱
باب ہفتم	جدید آرٹ اور اسکے کچھ رجحانات ۳۱۳

باب اول

فن۔ فن کار۔ اور عمل

جنت فراموش تخلیقات۔ مگر وہ ہیں کیا؟۔ «قیہ حیات» و «بند غم»
 کی روح فرسائی۔ طمانیت اور سکون کی ضرورت اور خواہش۔۔۔ ہماری غزیرین
 قدیں لک سوئے اتفاق۔ جمالیات کا «فلسفہ» بن جانا۔ جمالیات منافع،
 نفسیات اور فلسفے کا سنگم۔ «جمال» کو تعلق ایک خاص طرح کے رد عمل
 ابھار دینے میں سے ہے۔ فطرت اور فن۔ فطرت اور فرد۔۔۔ بعض افراد
 کی خلات معمول ذکاوت۔۔۔ «ہیجان» «اضطرار» اور «درد»۔۔۔
 راہ سکون نکال لینا۔ فن کارانہ افتاد مزاج۔ اس کی دو ایک خصوصیات۔

فن کاری کے وسائل۔ ایک خاص ڈھنگ سے استعمال۔ عمل کے اجزائے
 ترکیبی «مادی» اور «مہیتی» قدریں ————— انفرادیت ————— اجزائے
 ترکیبی کے عمل پیرا ہونے کی ترتیب۔ منتہا کا مبداء ہو جانا۔

14025

اگر فرد سے پردے زمین است
 نہیں است وہیں است وہیں است
 میستانہ اور ادنیٰ بول ادیان خاص میں جلی حرفوں سے کندہ
 ہے، اور بین سو برسوں سے جمالیات کی دیوی آفریں کہہ رہی ہے،
 مگر بچارہ شاہ جہاں تو اک «سرگشتہ بخار رسوم و قیود» تھا جو بس
 «اگر» ہی کی گھٹی ہوئی حد تک پہنچ سکا۔ اور دلی زبان سے ڈرتے
 ڈرتے یہیں تک لبوں پر لاسکا۔ اگر وہ سیہ مست منے جمال ہوتا
 اور اوس کے منے جمال کا نشہ پوش رُبا اور باک رُبا ہوتا تو اگر
 کی جگہ «میں» کھدواتا۔ انسان کے شعور جمال او تخیل کی

پہ در دگاری نے اوس کے دارالمجن کو "جنت فراموش تخلیق" سے کھردیا ہے۔ ایوانات ایسے جو تصور فردوس کے روکش باغیں ایسی جو روضہ رضواں پر خندہ زن، پتھر کی موریتیں ایسی جن سے حوریں بجائیں، عیش و نشاط کے ساز و سامان، تاج، رنگ، نغمے ایسے جو جنت سے نکلنے کا غم غلط کر دیں اور سحر حلال ایسے جن کے آ کے کلام الہی پر سحر ہونے کا دھوکا گزرے، مگر یہ ایوانات، یہ باغیں، یہ موریتیں، یہ نغمے، یہ قص اور یہ سحر حلال ہیں کیا؟ یہ عالم خیال کے خواب تھے جو عام ہست و بود میں موجود ہیں۔ ارمان حسرتیں، آرزوئیں کھیں جو مراد کو پہنچیں۔ یہ ساز و دل کی گونجیں ہیں جو مشکل ہو گئیں ہیں، مضروب دل کی تڑپیں ہیں جو مجسم ہو گئیں ہیں، تخیل کے بخارات ہیں جو شکل بستہ ہو گئے ہیں، تاج محل کے متعلق کسی نے سچ کہا ہے کہ یہ شاہجہاں کے دل کے آنسو ہیں۔

اور کیوں نہ ہو؟ بقول غالب "قید حیات" اور "بند غم" دراصل "ایک" ہیں۔ یہی غم جمع سان ہر رنگ میں جلنے کا نام ہے، موت سے پہلے نجات پانے کی تمنا ایک آرزو ہے جس کا پورا نام مقوم نہیں۔ اسی نظریے کو فرانسیسی ادیب "ساترے" نے "اگر سٹنٹیلزم" کا نام دیکر بطور تفسیر حیات کے متعدد افسانوں، تخیلوں، ناولوں اور فلسفیانہ مضامین کی صورت

میں پیش کیا ہے، وہ کہتا ہے کہ بس یہ قید وجود ہوں اور اس تجربہ
 وجود کو روح فرسا پاتا ہوں، مگر غالب نے "غم نہیں ہوتا ہے آزاد و نگو
 بیش از یک نفس" اور "برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم"
 کہہ کر ایک خوش امید کی صورت قائم رکھی، اور غمہائے غم کو بھی اے
 دل غنیمت جانے کی تلقین کی، اور شیلے نے ایک دوسرے
 عالم و جدائی و کیفیت میں غم کے سروں کی شیرینی محسوس کی تھی۔ اور اس
 نے غم کے سروں کو اپنے سب سے میٹھے راگ قرار دیئے تھے۔ غرض
 غم کی فراوانی کا احساس، اور غم غلط کرنے کی ضرورت یا غم ہی سے
 "حاصل و بستی" فراہم کر لینے کی تلقین ادب اور فلسفہ دونوں میں
 عام ہے، قید حیات بند غم ہی سہی، تجربہ وجود روح ہی فرسا سہی، اور غم سے
 نجات پانے کا ارمان خواب و خیال ہی سہی، مگر دنیا اس فکر میں یوانی
 ہے اور جو شے غم غلط کرنے کا کوئی سامان بہم پہونچا سکے وہ ہمارے
 عزیز ترین قدروں میں ہے۔ الشراح، انبساط، خوشی، لطف اور
 طمانیت ایک گراں قدر جنس ہے جس کا ہر فرد بشر محتاج ہے۔
 زاہد حجرہ نشین اور صوفی پاک باز، مخنون صحراگرد اور رند شاہ باز،
 ہر نفس، اس کی آرزو دل میں پالے ہے، اور اپنے اپنے طور پر
 طمانیت اور سکون قلب کے سامان بہم پہونچانے میں ہماک ہے۔
 ہاں سامان الگ الگ ہیں، طریقے الگ الگ ہیں اور سامانوں
 اور طریقوں کی ظاہری صورتیں جداگانہ ہیں مگر سامان سکون طمانیت

کے اعتبار سے سب یکساں ہیں، معذرتاً سب ہم جنس ہیں ظاہری
 شکلیں خاص خاص اسباب و علل کے زیر اثر وضع ہوئیں، ماحول
 کی رعایت سے وضع ہوئیں۔ مخصوص مذاقوں کے ظہور اور مخصوص
 تقاضیوں کی چکیتی کے طور پر وضع ہوئیں، اور گاہے خاص نظریات
 اور فلسفے کے قالب میں ڈھل کر اپنی موجودہ شکلوں کو پہنچیں۔
 سامان سکون و طمانیت کے اعتبار سے اسٹراونسکی کی "سمفنی"
 اور ایخسرو کی "قوالی"، یا بدام پاؤد لودا کا بیلے اور دیوداسی کا
 رقص ہم جنس ہے۔ صورتاً اور سیرتاً، کیفاً اور اخلاقاً اس قدر
 بعد اور مخالف کے باوجود طمانیت بخشی اور روح پروری ان
 سبہوں میں کیوں ایک جیسی ہے؟ کیوں اصفیاء پاک باز اور
 رندان شاہد باز ایک جدید سمفنی اور قوالی جیسی دو مختلف چیزیں
 سنگر قید حیات و بند غم سے لمحہ کھبر کے لئے نجات پا جاتے
 ہیں؟ کیوں پاؤد لودا اور دیوداسیوں کے رقص کی سی دو مختلف چیزیں
 میں غم دنیا غلط کرنے کی اور روح فرسائی کے دم کھبر کے لئے روک
 لینے کی یکساں طاقت ہے؟ اور کیوں سمفنی سے صوفی اور قوالی
 سے رند، اور پاؤد لودا کے بیلے سے مندر کا بجا رکی اور دیوداس
 کے رقص سے بیرس کے پھیلے یکساں لطف اندوز نہیں ہوتے؟
 ان متنوع مظاہر کے اسباب و علل کا سلسلہ لامتناہی ہے۔
 اور نہ صرف کڑیوں ہی کی تعداد کے اعتبار سے لامتناہی ہے

بلکہ نوعیت اور ترکیب کے اعتبار سے کبھی گوں درگوں ہے۔ مگر لا
متناہی، متنوع اور گرہ درگرہ ہونے کے باوجود اس سلسلے کا
منتہا واحد ہے۔ وہاں پہونچ کر سب مل جاتے ہیں۔ یعنی ایک
نفسیاتی رد عمل، ایک انشراحى اور انبساطى تحریک، ایک
جذبائی اور کیفی رد عمل اکبر آنا، ایک تخیل کی سیل کا امنڈ آنا،
اک خود فراموشی کا چھا جانا، اک سکوں کی تسنیم و کوشش میں پڑ جانا اور
اک کشاکش، اور تناؤ اور اک انقباض سے رہا ہو جانا۔ مگر
بدقسمتی سے جس زمانے میں جمالیاتی مسائل کا مطالعہ شروع ہوا
منافع الاعضاء اور نفسیات کا علم نابود دکھا۔ اور جن کے ہاتھوں
شروع ہوا وہ نظری فلاسفہ کہتے — انکھوں نے نفسی کو عقلی
بنادیا۔ جمالیات کو فلسفہ کر دیا۔ جو محض اک احساس تھا اس کو
ایک فہم، وقوف اور علم قرار دیدیا۔ اور انکھوں نے اس رد عمل
کی تاویل کو یہ رخ دیدیا کہ اس کی اصل و نہاد تمام تر ذہنیہ اور عقلیہ
ہے۔ اور متنازعہ و مسرور ہونیکا امکان انسان کے قوائے ذہنیہ میں
ہے، خود ادراک و شعور ہی کی ترکیب میں داخل ہے، اوسى کامرخی
خاصہ ہے اور اس کی محض ایک تطیل ہے یعنی انسان کے قوائے
ذہنیہ اور عقلیہ میں بعض قدروں کی شنکی ہے۔ وہ بعض قدروں کا
جویا اور خواہاں ہے اور جب اون قدروں سے دوچار ہوتا ہے تو
متنازعہ ہو جاتا ہے اور مسرور ہو جاتا ہے۔ یعنی خارجی اشیا اور

اون کے خواص و خواص حاکم نہیں کرتے، خود اون میں کوئی تحریک کی قدرت اور طاقت نہیں ہے۔ وہ صرف ایک اشارے، ایک ایما اور ایک یاد دہانی کا فرض انجام دیتے ہیں اور سامنے بس ایک شے پیش کر دیتے ہیں جن کا انسان بالذات اپنے طور پر قبل ہی سے خواہاں اور متلاشی تھا۔ اس تحریک میں آجانے والے ذہنی اور عقلی عنصر کی بھی دو توجہیں تھیں۔ ایک فلاسفہ نظری یعنی عقلی، استخراج، استنباط، اور استدلال والوں کی جو اس داخلی عنصر کو ازلی، معروضی، مافوق الطبیعیاتی، روحی اور روحانی قرار دیتے ہیں۔ جو اس کو انسان کے خالق کی اس کو ایک تفویض قرار دیتے ہیں۔ اور دوسرے اون کے حریف، فلاسفہ تجربیت یعنی جو اس وحسیات کے پاس درود کی جو خود ذہن و عقل ہی کو جو اس وحسیات کے تابع کر دیتے ہیں۔ اس کے افعال کو محض حوادث زندگی کی بازگشت قرار دیتے ہیں اور محض ماحول سے سیکھے ہوئے سبق کا نتیجہ بتاتے ہیں۔

غرض منتہا کی آخری کڑی بہ ظاہر واحد ہونے کے باوجود کوئی ہلکی پھلکی سریع الفہم قدر نہیں ہے اور اس کی تشریح، تاویل اور تحلیل کوئی سیدھی سادی بات نہیں بلکہ خود ایک بہت اچھی ہوئی کٹھنی ہے، ایک بہت پر پیچ گرہ ہے جس کے کھولنے کی کوشش افلاطون اور ارسطو کے زمانہ سے تا ایندم جاری ہے مسئلہ کے حل کا راز دراصل منافع اور نفسیات کی گہرائیوں میں مدفون ہے۔

اور علما ہنوز محض بالائی سطحوں کی گریہ ہیں اگر میں عرض منافع اور
 نفسیات کے مسائل میں جا پڑنا نہیں عرض صرف اس لئے ہے کہ
 اشراج، انبساط، خوشی، لطف، طمانیت اور سکون کے اسباب
 علل اور حاسات و حسیات کے افعال و خواص کا مسئلہ جمالیات
 کا مسئلہ نہیں بلکہ نفسیات و منافع کے حدود میں ہے۔ اس نقطہ
 پر فن جمالیات اور منافع اور عالم النفس آتے ہیں اور ہم سرحد ہو جاتے
 ہیں۔ اک جمالیاتی مطالعہ خود سکون، طمانیت اور لطف ہی کے مبداء
 اور منبع کی دریافت، ان کے اسباب و علل کے فعل و انفعال،
 اور نفس کے طریق کار اور طرز عمل کی تفصیلی تحقیق میں نہیں پڑ جاسکتا۔
 وہ اس نقطے سے شروع ہوتا ہے کہ بعض قدریں ایسی ہیں، خواہ ان
 کی اصل و نہاد کچھ ہی ہو، جن میں یہ طاقت اور قدرت مضمر ہے کہ وہ
 سکون زا، طمانیت بخش اور مسرت پرور ہو سکیں۔ اور ایک پر لطف
 رد عمل ابھارنے کا سبب بن سکیں۔ ہمیں اس سے چنداں بحث
 نہیں کہ یہ قدریں کیوں سکون زا، طمانیت بخش اور لطف پرور ہیں اور
 ایک پر سکون اور پر لطف رد عمل کے ابھرنے کی ترکیب اور صورت
 کیا ہے؟ ہمیں کیوں اور کیسے سے بحث ہیں۔ ہمیں دراصل اس سے
 بحث ہے کہ خود رد عمل کی نوعیت کیا ہے؟ اس کے مشتملات
 اور محتویات کیا ہیں؟ اس کی ابھار دینے والی قدریں کون کونسی
 ہیں؟ اور ان قدروں کے عوارض و خصوصیات کیا ہیں؟

ہماری دلچسپی بس رد عمل کے تجزیے اور تحلیل اور اس کے محرکات کی تلاش اور دریافت اور اون کی نوعیت و خصوصیات کی تحقیق تک محدود ہے۔ ہر وہ شے جس سے طبیعت کو انشراح اور انبساط ہو، جو دل کی گرہیں کھول دے، جو انقباض رہا ہو، وہ سامان سکون و طمانیت ہے۔ اور وہ شے جو سکون پر در، طمانیت بخش اور فرح زا ہو "بمیل" یا "لطیف" ہے۔ جمال کو تعلق ایک خاص قسم کا رد عمل ابھار دینے سے ہے۔ ایک خاص طرح کا احساس پیدا کر دینے سے ہے۔ بعض محرکات اس طرح کا احساس پیدا کر دیتے ہیں۔ یعنی اون کی ترکیب میں کچھ عناصر ایسے ہوتے ہیں جنہیں اس طرح کا رد عمل ابھار دینے کی قدرت ہوتی ہے جمالیات کو اس طاقت اور قدرت اور ایسی قدرت سے متصفہ مفادیر کی نوعیت سے بحث ہے۔ اپنی شان بنیاد اور اپنے مفسرین و شارحین کے فلسفیانہ نظریوں، طریق فکر اور رویہ کی وجہ سے فن جمالیات کے عام اور نظری مسائل کے سمجھنے کا بہترین طریقہ غالباً ان کا ایک تالیف وارانہ مطالعہ ہی ہو گا اور ہم جب آگے چل کر رد عمل اور اس کے ابھارنے والی جمالیاتی قدروں کی نوعیت ہی کا مطالعہ شروع کر دیں گے تو ہی طریقہ اختیار کریں گے۔ مگر سردست ہم خود اس انشراح و رد عمل اور اس کے ابھارنے والی قدروں کی نوعیت کے مسائل کے ساتھ مشغول نہیں بلکہ فنی عملوں مثلاً تعفنی

قوالی، رقص، تصویر، بت اور نظم وغیرہ کی ترکیب کی صرف اس خصوصیت
 کی طرف اشارہ کر رہے ہیں کہ اس طرح کے عملوں میں مخصوص قسم کی
 نظم غلط کن، اندوہ رُبا، مسرت پرور، اطمینان بخش اور سکون زا
 قدریں معمور ہوتی ہیں۔ یعنی وہ "جمیل" اور "لطیف" ہوتے ہیں۔
 اور فنون لطیفہ یعنی وہ فنون جو اس طرح کے عمل کے تخلیق کے
 ساتھ وابستہ ہیں۔ ایک نفس ان کے مظہر و مسکن اور ان تک رسائی
 کے ذرائع دونوں ہیں۔ فنون لطیفہ کے عملوں میں "جمال" مشہور
 ہوتا ہے۔ خواہ خود اس قدر جمال کی اصل و نہاد کچھ ہی ہو۔ اس
 طرح کے عمل "لطیف" ہوتے ہیں خواہ ان سے پر لطف رد عمل
 کسی وجہ سے اکھرتا ہو، کہیں اکھرتا ہو۔ اور کسی نہاد کا ہوتا ہو۔ اور
 قدر شا ایک اہم سوال فنون لطیفہ اور فطری خارجی اشیاء کے
 درمیان ربط و تعلق کا پیدا ہوتا ہے۔ یعنی فنون اور ان قدرتی
 ماحولی اشیاء کے مابین جن میں ساز و دل پر ضرب لگانے کی
 اہلیت ہے۔ جو رباب دل کو کھپڑ کہ نغمہ سر کر دیتی ہیں۔ جو رباب
 دل پر ضرب لگا کر تخیل کو آگ لگا دیتی ہیں۔ یعنی جو خود جمیل اور لطیف
 ہیں۔ آپ آگے چل کر دیکھیں گے کہ فنون اور خارجی اشیاء کے
 آپس کا ربط ایک بڑا معرکہ الآرا اور مختلف فیہ مسئلہ رہا ہے۔ اور
 اور دنیا کے فکر کے دو عظیم ترین پہلو ان فلاطون اور ارسطو، اور
 ان کے بعد سے ان کے ذریعات تا ایندم آئے سائے صفا آ رہے ہیں۔

مگر فنون اور فطرتی اشیا کے مابینی ربط و تعلق کے علاوہ بھی
فن کار اور فطرتی اشیا کے مابین ربط و تعلق کا سوال ایک اور طرح
پیدا ہوتا ہے۔ فن اور فطرت کے رابطے کے سوال کی صورت میں
نہیں بلکہ فرد اور فطرت کے درمیان تعلق کی صورت میں۔ یعنی فنکار
کی فنکار کی مخصوص حیثیت سے نہیں بلکہ اک فرد کی عام حیثیت
سے۔ اس حیثیت سے جس حیثیت سے یہ سوال ادن ذاتوں کی
نسبت بھی پیدا ہوتا ہے جو فن کار نہیں۔ یعنی جمالیات اور فنون
لطیفہ کے ذیل میں نہیں بلکہ منافع اور نفسیات کے ایک مسئلہ
کے طور پر۔ کیونکہ کسی شے کا کسی فرد کے حق میں پر لطف یا تکلیف
ہو جانا تمام تر ایک منافع اور نفسیاتی رد عمل ہے۔ اور جو اس
حسیات و اعصاب اور خارجی اشیا کے درمیان خاص خاص
قسم کے روابط قائم ہو جانے پر منحصر ہے۔ یعنی حوادث زندگی
اور اتفاقات زمانہ نے کس خارجی شے کو کس طرح منافع اور نفسیاتی
عناصر سے مربوط اور منسلک کر دیا۔ اور کون سی شے کس طرح
تجربے میں منضبط ہوئی۔ مثلاً سمفنی اور بیلیے عام متاہنہستانی
شوقین مزاجوں کے لئے لطف پرور اور طمانیت بخش نہیں۔ اور
والی اور کتھکالی عام متاہرین کے تھیلوں کے لئے سا مال لطف و
انبساط نہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ سمفنی اور بیلیے کے لطف پرور
اور طمانیت بخش بن جانے کے لئے جس طرح منافع اور نفسیاتی

عناصر کو بعض بعض فطرتی اور خارجی اشیاء سے مربوط اور منسلک ہو جانا چاہیے اور بعض بعض اشیاء کو جس طرح تجربات میں منضبط ہو جانا چاہیے وہ ہندوستان میں بالعموم نہیں وقوع پذیر ہوتا۔ علیٰ ہذا القیاس قوالی اور کتھکالی کے سامان لطف و ابسطا بن جانے کے لئے جن منافع اور نفسیاتی اور تجربی مقدمات کی ضرورت ہے وہ پیرس میں فراہم نہیں ہوتے۔ یوں سمجھئے کہ تمام کائنات یعنی وہ مکان جو خارجی اشیاء کا مسکن ہے اک منافع اور نفسیاتی معمل ہے اور ہر متنفس اس معمل میں ایک خاص طرح موثر ہو رہا ہے اور ایک خاص طرح تیار اور "مرتب" ہو جاتا ہے۔ بلکہ مسلسل ہوتا چلا جاتا ہے۔ ہاں کے پیٹ ہی میں جنین کے جسم و اعضا اور جو اس حسیات و اعصاب پرورش پا چکے ہیں اور کچھ فعل پیدائش کے دوران ہی میں فطری اشیاء کے دوچار ہونا یعنی گویا ایک معمل میں "تیار" اور مرتب ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ دوران پیدائش میں انسان اور فطرت کے درمیان یہ جو مرتب اور مرتب کائنات قائم ہوتا ہے وہ تادم و اسپین قائم رہتا ہے۔ دم اولیں سے دم باز پس تک جو کچھ گزرتا ہے، یعنی تمام خود "تجربہ وجود" ہی اور مدت وجود میں جتنے روابط اور تعلقات قائم ہوتے ہیں اور جتنے تجارب منضبط ہوتے ہیں وہ ذاتی پیدائشی جسمانی حسیاتی اور اعصابی خصوصیات، اور خارجی فطرتی و سماجی اشیاء کے اختلاط و امتزاج کے رد عمل کے

علاوہ اور کچھ نہیں۔ احساسات، جذبات، تخیلات، اور تمام سارے
تجاربہ اسی اختلاط کے پھیل ہیں۔ مدت حیات کے ہر گزراں لمحے
میں فرد گویا ایک "مرتبہ" اور تیار شدہ ذات ہے جو کسی محرک اور
ہیج سے دو چار ہے۔ اور ہر شے ایک محرک اور ہیج ہے جو اس و
حسیات و اعصاب میں کوئی نہ کوئی رد عمل ابھار رہی ہے۔ اور تمام
ذاتی افعال و حرکات ایک خاص طرح سے مرتب شدہ فکرنقص کے کسی
ہیج کی موجودگی میں رد عمل ہیں۔ اور یہی رد عمل خواہ پر لطف ہوتا
ہے خواہ تکلیف دہ۔ خواہ اعصابی اور نفسیاتی التواء اور
انبساط پیدا کرتا ہے خواہ انقباض اور گرفتگی۔ خواہ شدید، دیرپا
اور ہیجان پرور ہوتا ہے۔ خواہ کمزور، زودرو، اور جامد۔ جب
کوئی مجنون کسی لیلہ پر مرتا ہے تو یہ ایک خاص طرح سے مرتبہ فرد کا ایک
ہیج کے رو برو ایک رد عمل ہے۔ ایک فرد کو حوادث زندگی،
اتفاقات زمانہ اور تجاربہ نے اس طرح مرتب کر دیا کہ وہ ایک
مخصوص محرک کے رو برو ایک خاص طرح متاثر ہوا۔ اس تاثر
کو ہم جذبہ "عشق" کہتے ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس جب کوئی یعقوب
کسی یوسف کے فراق میں روتا ہے، جب کوئی یوسف کسی کنعان
کے لئے تڑپتا ہے اور جب کبھی کسی فرد میں کوئی جذبہ احساس
یا سلسلہ خیالات ابھرتا ہے تو یہ ایک خاص طرح سے تیار شدہ
اور مرتبہ فرد کا ایک ہیج کے رو برو ایک رد عمل ہوتا ہے۔ اکثر

کو حادثہ زندگی، اتفاقات زمانہ اور تجارب نے اس طرح تیار اور مرتب کیا کہ وہ ایک مخصوص محرک کے رو برو ایک خاص طرح موثر ہوا اور اور اس میں ایک خاص طرح کار و عمل اکھرا۔ ان تاثرات اور رد عملوں کو ہم "محبت پدری"، یا "حب الوطنی" وغیرہ وغیرہ کہتے ہیں یعنی تمام جذبات و احساسات و تخیلات کسی ہیج و محرک کے رو برو خاص خاص طرح کے رد عمل ہیں۔ اور لیلا، یوسف اور کنگان یعنی "معشوق"، "اولاد"، اور "وطن" وغیرہ وغیرہ وہ اشیا ہیں جن کے گرد خاص خاص قسم کے تاثرات اور رد عمل منبجہ ہو گئے ہیں۔

رد عمل بالعموم کسی حضوری ہیج کے رو برو ہوتا ہے۔ مگر گاہے صلاحتیت رد عمل یوں بھی تیار اور مرتب ہو جاتی ہے کہ بعضے بعضے شہ زور محرکات بغیر موجودگی کے بھی اپنا مخصوص رد عمل اکھرا دیتے ہیں۔ یعنی جن محرکات کار و عمل بہت قوی ہوتا ہے وہ محرک کی عدم موجودگی میں بھی اکھرا سکتا ہے۔ مثلاً "معشوق" کی عدم موجودگی میں بھی اس طرح کے جذبات و کوالف و خیالات اکھرا سکتے ہیں جو اس کی موجودگی میں اکھرتے۔ یا جب تاج، شالا مارا اور ایورسٹ سے سینکڑوں کوس دور کھاتہ اور بیٹی میں تاج محل، شالا مارا اور ایورسٹ آنکھوں میں اس طرح گھونٹنے لگیں کہ جیسے گویا نظروں کے سامنے موجود ہوں تو یہ "ناموجودگی میں موجودگی" یا عدم کی موجودگی، تصور کہلاتی

ہے۔ تصور غائب کو موجود کر دیتا ہے۔ عدم کو وجود میں لے آتا ہے۔ نیست کو ہست بنا دیتا ہے۔ حسب منشا اور حسب مقتضایا یک شے وضع کر لیتا ہے۔ تصورات کیسے کیسے بندھتے ہیں اور تخیل کا طرز عمل اور طریق کار کیا ہے آپ آگے چل کر کھوڑا بہت دیکھیں گے یہاں صرف یہ دیکھئے کہ تصور اور تخیل کی اساس کس شے پر ہے اور اوس کا مواد کہاں سے فراہم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ خود کسی شے کی طرح اوس کے تصور کا بھیج و محرک بن جانا بھی شخص حوادث زندگی کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اور ہر شخص کے حوادث زندگی اور اتفاقات زمانہ اوس کیلئے اس طرح کے کچھ بھیج و محرک مرتب کر دیں گے اور قسید حیات میں ہر شخص کچھ اشیا اور تصورات کے روپ و ایک خاص طرح کے رد عمل کے لئے تیار اور مرتب ہو جائے گا۔ یعنی ہر شے خاص خاص طرح کے رد عمل اکھار دینے کی اہلیت سے معمور ہو جائے گی۔ اور یہی اک بھیج اور اوس کی چھڑ سے اکھرا ہوا ایک احساسی، جذباتی اور مصورہ عالم اور قلبی فضا وہ مواد ہے جو جمالیاتی فن کاری میں صرف میں در آتا ہے۔ کسی بھیج، خواہ اصلی خواہ مصورہ، کی تحریک سے جو احساسی، جذباتی اور تخیلی فضا دل و دماغ میں اکھڑ آتی ہے وہ ایک خالص نفسیاتی جنس کی شے ہوتی ہے۔ اور تمام تر حسیات و حواس اور خارجی ماحولی اشیاء کے درمیان مرتبہ ربط و تعلق پر مبنی ہوتی ہے۔ اور داخلی محتویات اور

اجزاء کے ترکیبی کی نوعیت کے اعتبار سے مرتب اور مرتب کے اختلاط
 کا محض ایک مرکب ہوتی ہے۔ اب اگر یہ کمزور، زود روا اور جامد
 جنس کی ہوئی تو حجاب آسا ابھر کر فنا ہو جاتی ہے۔ اور اگر شدید
 و پریا اور میجان پر دور جنس کی ہوئی تو محرک عمل ہو جاتی ہے۔ یعنی
 کسی نفسیاتی مواد کے عمل میں تبدیل ہو جانے کے لئے اور محض
 کیفیت سے گذر کر محرک عمل بن جانے کے لئے اس کیفیت میں
 شدت، دیر پائی اور میجان پروری ہونی چاہیے۔ کیفیت کو
 شدت کے درجے کے اعتبار سے، میجان، اضطراب اور اضطراب
 وغیرہ کی منزل پر پہنچ جانا چاہیے۔ مگر میجان، اضطراب اور
 اضطراب بالعموم پر اگندہ اور پریشاں کر دینے والی کیفیات ہیں۔
 یعنی بالعموم شخصیتیں اس طرح مرتب اور تیار شدہ ہوتی ہیں کہ
 احساس و کوائف کی شدت کی اس منزل پر پہنچ جانے کی صورت
 میں پر اگندہ اور منتشر ہو جائیں۔ اس کے داخلی محتویات اور
 اجزاء کے ترکیبی کو احاطہ ضبط میں نہ لاسکیں۔ اس کو کسی مربوط یا
 ہم آہنگ اور منظم صورت میں نہ دیکھ سکیں۔ مگر بعضی شخصیتیں یوں
 بھی مرتب ہو جاسکتی ہیں جن میں خاطر جمعی کا عنصر قوی تر ہو۔ اور میجان
 اضطراب کی کافی شدت کے باوجود پر اگندہ اور منتشر نہوں۔ جو اپنے
 نفسیاتی عالم کو احاطہ ضبط میں لاسکیں۔ اور ہیج اور اس کے
 ابھارے عالم کو مربوط اور منظم صورت میں دیکھ سکیں۔ ایسی ہی

شخصیتیں امکانی فن کاروں کی ہیں۔ اور چونکہ وہ تمام مواد و امکاناتی فن کاروں کو عمل میں تبدیل کر دینے کے لئے میسر ہوتا ہے وہ محسوسہ، مصورہ اور جذباتی ہوتا ہے اس لئے عمل میں کبھی ہی قدریں بنیادی اور اصلی ہوتی ہیں۔ اور اصولاً خیالیاتی تخلیقات کو پھک حسیات و احساس اور تصور اور تخیل کے رنگ میں رچا ہوا ہونا چاہیے۔ مگر ایک داخلی، نفسیاتی کیف اور عالم عمل میں تبدیل ہونے کے فعل میں اپنی اصلی صفت بدل دیتا ہے۔ اور ایک داخلی "کیف" سے ایک خارجی "شے" بن جاتا ہے۔ اک تکنیکی ہیأت اور صورت پکڑ لیتا ہے۔ اک غیر نفسیاتی عنصر یعنی کسی وسیلے کو ضم کر لیتا ہے۔ پتھر کا بت ہو جاتا ہے۔ سنگ و خشت کی عمارت ہو جاتا ہے۔ آب و رنگ کی تصویر ہو جاتا ہے۔ وسیلے کا انضمام یعنی داخلی کو خارجی میں تبدیل کرنا ایک عقلی اور فکری عنصر کو ذیل کر دیتا ہے۔ اور عمل کی ظاہری صورتیں اور شکلیں کبھی بالعموم کسی عقلی اور فکری ہی ڈھانچے میں ڈھلی ہوتی ہیں۔ مثلاً بت کا "آدمی" کا بت ہونا۔ یا تصویر کا "درخت" کی تصویر ہونا وغیرہ وغیرہ۔ اور "آدمی" اور "درخت" وغیرہ کے جیسے تمام الفاظ نرے منطقی یعنی عقلی و فکری اصطلاحات ہیں۔ اس طرح داخلی اور خارجی میں اک تعلق قائم کرنے کا مرحلہ درپیش آ جاتا ہے۔ اور اک آزاد نفسیاتی اور تخیلہ عنصر اور ایک فکری اور ارادی عنصر میں تصادم کا امکان پیدا ہو جاتا ہے۔ برافکار

وہ ہوتا ہے جس کی شخصیت اس طرح مرتبہ ہو کہ اس تصادم میں حفظ
مراتب ملحوظ رکھ سکے نفسیاتی اور داخلی اور فکری اور خارجی میں
توازن اور تناسب قائم کر سکے۔ اور دونوں میں مکمل ہم آہنگی پیدا
کر سکے۔ اور وہ جو کسی پلے کو گراں کر دے یعنی جس کی شخصیت
اس طرح مرتبہ ہو کہ ایسا نتیجہ لازم آئے کہ معمولی فن کا رہو جاتا
ہے۔ مگر عمل خواہ ڈے فن کار کا ہو خواہ کھوٹے کا ایک احساسی،
جذباتی اور تخیل عالم کی اولاد ہوتا ہے۔ یعنی کسی بھیج کے کسی ذات پر
رد عمل کا ظہور ہوتا ہے۔ اور اک خارجی شے کی حیثیت سے غیر کے حق
میں بھیج اور محرک ہو سکتا ہے۔

مگر یہ کچھ عجیب سی بات معلوم ہوتی ہے کہ فنون لطیفہ کا کوئی عمل
مثلاً تاج محل، شاہجہاں کے دل کا آنسو ہو۔ یعنی فنون لطیفہ، غم، غم
غم، غم سے ہم آہنگ ہوں۔ اور جمال یعنی سامان خوشی و انبساط اور
اسباب سکون و طمانیت کا سرچشمہ، غم کی سر زمین سے کھوٹے۔
اور دونوں کی سرحدیں ایک مقام پر پہنچ کر ایک دوسرے
میں جو ہو جائیں۔ ایک جمالیاتی عمل یعنی "بیان غم" خواہ وہ
الفاظ کے ذریعہ ہو، خواہ سنگ اور دھات کے ذریعہ ہو،
خواہ خطوط اور رنگ کے ذریعہ ہو، خواہ اصوات اور حرکات
کے ذریعہ ہو کیوں اور کیسے سامان نشاط فراہم کر دیتا ہے۔
اور خود گویا نشاط میں مبدل ہو جاتا ہے ایک پیچیدہ نفسیاتی

مسئلہ ہے جو اپنی جگہ پر بیان ہو گا اور فی الحال موضوع کلام نہیں۔ مگر ہم پاتے ہیں کہ فی انفس واقعہ ایسا ہے۔ جمالیات کا پہلا باضابطہ مبصر اور نقاد "ارسطو" المیوں کی شناختی میں رطب اللسان ہے۔ دروانگیر قہقے اور کہا نیاں بڑے شوق سے پڑھے جاتے ہیں حضرت عیسیٰ کے سولی پر چڑھنے کے منظر سے زیادہ مقبول کوئی موضوع مغرب کی مصوری میں نہیں۔ تبھو فن اور موزاٹ کے مقبول ترین نغمے وہ ہیں جو دل کو گھلا دیتے ہیں اور آنکھوں میں آنسو لے آتے ہیں۔ غالب ساء اے دروغا وہ رند شاہ بازہ بھی "دھونڈھے" ہے اک مغنی آتش نفس کو جی گنگنا تا ہے اور شیلے جیسا احساس اور مست می جمال بھی غم کے نغموں کو ہمارے شیرین ترین راگ قرار دیتا ہے۔ ہم شاعر کے کلام میں سوز، گداز اور درد کا تقاضا کرتے ہیں اور شاعر ہی پر کیا منحصر ہے ہم تمام فنون لطیفہ کے عملوں اور فن کاروں کی روحوں میں ہی عنصر دھونڈھتے ہیں۔ چنانچہ تاج محل "دل کا آنسو" ہے۔ غالب کا "اے تازہ دار دان بساط ہوائے دل" والا قطعہ دہلی مرحوم کا "ردنا" ہے۔ پکاسو کی مشہور تصویر "گرنگا" اوس کے وطن ہسپانیہ کی حالت زمر پر اوس کے "دل کا بیج و تاب" ہے۔ اور ساترے کی "نوشیہ" تجربہ دہود پر "اشک باری" ہے۔ مگر فن کار کے رنج و الہم اور حزن و ایو سی کی یہ اولادیں دیکھنے والے اور سننے والے کے لئے سامان لطف و انبساط ہیں۔

دل کی گرہیں کھلنے کی کلید میں ہیں۔ گویا کہ جن روح فرسا احساسات
 سے یہ عمل معمور اور مملو ہیں وہ ہمارے اور آپ کے لئے روح فرسا اور
 دلکش ہیں۔ فن کار کا دل ایک عجیب و غریب باب ہے۔ اوس کے دل کا
 فانوس اک عجیب فانوس ہے۔ باب میں جو نغمے بھرے ہیں وہ مہضرا
 غم کی چھڑ سے نکلتے لگتے ہیں۔ نوحہ غم گانے میں مزاملتا ہے۔ اور گاکر
 دل ٹھنڈا ہو جاتا ہے۔ اور فانوس دل کے اندر چلتی ہوئی شمع غم حبیب
 بھرک اٹھتی ہے تو تخیل کو آگ لگا دیتی ہے۔ وہ بھی بھرک اٹھتا ہے
 اور ایک گلزار ابراہیم ادیس کے شعلوں سے چھڑ کر کھلنے لگتا ہے فیکاروں
 کے دل غم کے مسکن ہوتے ہیں۔ اور ہر عمل کے پیچھے اک غم ہوتا ہے۔ ہر
 فن کار کے دل میں اک آگ دبی ہوتی ہے۔ اور ہر عمل سے اک آگ سی
 بھوٹتی ہوتی ہے مگر "غم" اور "آگ" کے مفہوم کو کھوڑی وسعت
 دیدیجئے۔ مسجیاں، بے سکونی، نا آسودگی بھی تو آخر ایک طرح سے
 "غم ہی" ہیں۔ درد کا حد سے گذر جانا ممکن ہے دوا ہو جانے کا حکم
 رکھتا ہو۔ مگر حد سے گذر جانے سے پہلے وہ "غم" ہی کے حکم میں
 ہوتا ہے۔ اسی طرح اگر "درد" کے اطلاق کو بھی کچھ عام کر دیجئے تو
 ہر شدید جذبہ، ہر شدید احساس، ہر شدید کیفیت ایک "درد"
 ہے۔ ایک نا آسودنی تحیر، ایک نا آسودنی تلاش، ایک تحیر جو
 ہزاروں چیزیں دیکھ کر اکھرے اور کسی طرح مطمئن نہوا، ایک ذوق
 تماشا جو ہر شے میں تماشا کا ایک پہلو دیکھ لے، ایک ہیجان جو ہزاروں

چیزوں کے انوار تجلی سے پیدا ہوا اور دل کو سیما ب کا پر کا لہ بنا ڈالے
 کیا درد " نہیں کہا جاسکتا ؟ - ہر احساس، ہر جذبہ، ہر کیفیت شدت
 کی اگر ایک منزل کو پہنچ جائے تو درد دل اور غم میں تبدیل ہو جاتا ہے۔
 لا معلوم اور نادریافت شدہ اسباب و علل کے زیر اثر بعض
 انسانوں کے اعصاب میں وہ غیر معمولی ذکی انکسٹی ہوتی ہے کہ دنیا کی
 ہزاروں چیزیں ان کے دلوں کے رباب پر مضراب کا کام کرنے
 لگتی ہیں۔ اور ان کے دلوں کو سیما ب کا پر کا لہ بنا دیتی ہیں۔ برسات
 کی اودی اودی منڈلاتی ہوئی بدلیاں، چودھویں کا بھرپور چاند،
 اور کوئل کی مست مست کو کو درد بگر دل میں سما جاتی ہے۔ یا پھر لالوں
 سے پٹا ہوا دامن کہسار، یا خون آلود شام کا منظر، دل میں آگ لگا
 دیتا ہے یہی درد دل اور یہی دل کی آگ تخیل پر بھجا کر ایک ہیجان،
 اک اضطراب، ایک نا آسودنی بے سکونی کا سامان بن جاتی ہے۔
 ہر ہیجان، ہر اضطراب اور ہر بے سکونی کا فطری تقاضہ ہے
 کہ اپنی آسودگی کی اک راہ ڈھوندھے۔ اپنے سکون کی اک راہ
 نکالے۔ اور کسی نہ کسی طرح نکل کر ٹھنڈھا ہو۔ اور قوت متخیلہ کی یہ
 فطرت ہے کہ ہیجان، اضطراب، اور بے سکونی کی ٹھوکر سے خواب
 ناز سے جاگ اٹھے۔ ٹھوکر دینے والی شے پر ایک رنگاہ غلط
 ڈالے۔ اور اک رنگاہ غلط میں اوس میں وہ ان دیکھ لے، وہ قدیں
 محسوس کرے جو بالعموم مستور اور مجبوس رہتی ہے۔ اور بس ایک غیر

معمولی ایمان و اضطراب ہی کے عالم میں بے نقاب ہو کر نظر آتی ہے۔
 ہر عمل «ایک ایسی ہی برافگندہ نقاب تجلی کا نقش ہے۔ ایک نامحرم
 غیور کی اپنے محرم کی بنائی ہوئی تصویر ہے۔ جو پرانی آنکھوں کے سامنے
 اک رازدروں پردہ «فاصل کر رہی ہے۔

مگر اس تجلی کا ہر کس و ناکس محرم نہیں۔ اور نہ کوئی شخص مجہ دم
 ان تجلیات کی محرمی سے بہرہ ور ہو سکتا ہے۔ یہ تجلیاں صرف ایک
 مشتعل جوشاں، پھللائے ہوئے متخیلہ کے مضرب لمحات کے
 میں آئی ہیں۔ اور شبستان تجلی میں دو چار لمحوں کے لئے ہمان ہو جاتی
 ہیں۔ فنون لطیفہ کا فن کار انھیں خوش بختوں میں سے جو کہیں سے
 اک ایسا غیر معمولی ذکی اور حساس دل و دماغ اور متخیلہ لے آیا ہے یا
 جس میں اس طرح کا ایک دل و دماغ اور متخیلہ زمان و مکان اور
 ماحول و حوادث روزگار نے پیدا کر دیا ہے جو گاہ گاہ چند لمحوں کے
 لئے رازدروں پردہ کا محرم ہو جائے۔ یعنی جس کا متخیلہ گاہ گاہ اک
 ایمان میں پڑ جائے اور عالم ایمان میں مشاہدات عالم کا وہ روپ
 دیکھ لے جو عامہ نظروں سے نہاں رہتا ہے۔ تجلیات حسن کی محرمی
 کے ساتھ ساتھ اس کی نہاد فطرت میں ایک اور بات بھی ہوتی ہے۔
 اور وہ یہ کہ اس کی بچپنی اور بے سکونی ہما و شما کی بے چینی اور بے سکونی
 کی طرح ایک بے نتیجہ اور بے قرہ شے نہیں ہوتی اور یہی منتشر نہیں
 ہو جاتی بلکہ نکاس کا ایک منظم طریقہ بھی وضع کر لیتی ہے۔ اور کسی کیسی

طرح ایک قبل صورت بیکر میں بیکل ہی کر رہتی ہے۔ اس بیکر گری
 اور ہیأت کاری میں فن کا کسی وسیلے کی مدد عاریت لیتا ہے۔
 یا یہ کہ کسی شے پر اپنے دل کا بجا رنگ لٹاتا ہے کسی شے کو اپنا تختہ
 مشق بنا ڈالتا ہے۔ اس کے ہجیان میں آجانے کے لئے کوئی ضرورت
 نہیں کہ صبح و شام ناڈی ہی ہو اور ضرب فوری ہو۔ مضرب و مہج
 دیرینہ بھی ہو سکتا ہے۔ اور وہ محض ایک تصور اور خیال سے کبھی
 اضطراب اور ہجیان میں پڑ جا سکتا ہے۔ مگر اس تصور اور خیال کو
 ایسا ہونا چاہیے کہ اس کے متخیلہ کو مشتعل، مضطرب اور براہِ نیگختہ
 کر دے۔ اس کے سکون کو برباد کرے۔ اس کو کوائف و جذبات
 کا محشرستان بنا دے اور اس کو بیکر گری اور ہیأت کاری پر مجبور
 کرے۔ اس تصور اور خیال کی اصل و نہاد فکری، عقلی یا منطقی نہیں ہوتی
 اس کی اصل و نہاد، احساسی، نفسیاتی اور جذباتی ہوتی ہے۔ یہ
 خیال اس مفہوم اور معنی میں خیال نہیں ہوتا جس میں افلاطون،
 ارسطو، کانت اور ہگل کے فلسفیانہ نظریات کو "خیال" کہتے
 ہیں۔ یہاں پر اس کی دلالت ہی اور ہوتی ہے۔ یہاں پر "خیال"
 سے مراد اس طرح کی جذباتی اور کیفی شے ہوتی ہے جیسے کسی دوست
 کی یاد دل میں آجانا یا کوہِ سارِ منصوری کے کسی منظر کا آنکھوں میں کھر
 جانا۔ کسی درست کا "خیال" اور منصوری کے مناظر کا "خیال"
 دراصل ایک جذباتی اور احساسی شے ہے۔ دل کا ایک محسوسہ

کیفیت ہے۔ اور عالم متخیلہ کی ایک وقتی اور عارضی حالت اور کیفیت ہے۔ ایک تصور ہے۔ ایک ذہنی اور قلبی فضا ہے جو ایک خارجی ذات "منصوری" اور "دوست" اور ان سے لپٹے ہوئے ایک جذباتی عالم سے معمور ہے۔ ایک نفسیاتی سرگزشت ہے جو فنون لطیفہ کی اصطلاح میں "تجربہ" نامزد کی جاتی ہے۔ اس طرح کا خیال "دل" میں آکر وہی تاثرات اور رد عمل ابھارنے لگتا ہے جو خود وہ ذاتیں بھار سکتی ہیں۔ ان کے آتے متخیلہ ایک سیل تصورات و جذبات و کیفیات میں پڑ جاتا ہے تصورات و خیالات کا ایک سلسلہ بندہ جاتا ہے۔ اور تصورات و خیالات کا جو سلسلہ قائم ہوتا ہے اس سلسلے کی انفرادی کڑیوں کے مابین ربط جذباتی، کیفی اور احساسی ہوتا ہے۔ یہ خلاف اس جنس کے خیال کے جس کو فلسفہ، منطق اور تمام دیگر علوم و فنون میں "خیال" کا اعتبار حاصل ہے۔ آپ کسی دوست کی یاد، کسی واقعہ، مقام یا منظر کے "خیال" میں دو منٹ کے لئے متخیلہ کو آوارہ پھوڑ دیں۔ اور اس وقفے کے بعد جو "خیالات" اس دوران میں وادی خیال سے گزر گئے ان کا جائزہ لیں۔ اور پھر غور کریں کہ خیال کے سلسلے کی کڑیوں کے درمیان ربط کس جنس کا تھا، فلسفہ، اقلیدس، ریاضی اور طبیعیات کے سلسلہ خیالات میں کوئی جذباتی، کیفی اور حسی ربط نہیں ہوتا۔ غرض محرم و مہیج مادی، غیر مادی، اور نوری اور دیدی، ہر طرح کا ہو سکتا ہے۔ مگر خواہ وہ کسی قسم کا

بھی ہو اوس کی نکاس اور تحلیل کی راہ بہر حال کسی مادی شے پر پھر
 نکال کر اور اوس کو تختہ منشق بنا کر ہے۔ فن کار ایک مادی وسیلے کا محتاج
 ہے۔ یہ مادی وسیلہ اور واسطہ کسی خاص قسم کا نہیں ہوتا۔ یہ وہی ہوتا
 ہے جس کو ایک غیر فن کار بھی رات دن استعمال کرتا رہتا ہے۔ مثلاً لغت
 کے الفاظ جن کو ہر گنوار بلا تکلف شبانہ روز استعمال کرتا ہے۔ یا پتھر
 جس کو تمام راج مزدور دیواریں اور پھتیں بنانے میں یعنی خالی جگہوں
 کو بھر دینے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ یا رنگ جس سے بچے کھیلتے ہیں
 یا رنگ ریزہ ساریاں اور چولیان رنگتے ہیں۔ یا اعضا کی حرکتیں جن کے
 ہر نرے تماشے دکھاتا ہے۔ کیونکہ وہ غصے جس کو فنون میں "عمل" کا
 اعتبار حاصل ہے مثلاً شاعر کا قصیدہ، مصور کی تصویر، نقاش کا بت،
 معمار کا مکان اور رقص کا ناچ سوائے لغت کے کچھ الفاظ، دو چار
 مربع فٹ سطح، پانچ سات مکعب فٹ حجم، دو چار سو مکعب گز جگہ اور چند
 حرکات کے اور کچھ نہیں۔ لغت سے چنے ہوئے کچھ الفاظ ایک خاص
 انداز سے بٹھانے پر "قصیدہ" ہو جاتے ہیں۔ دو چار مربع فٹ سطح
 ایک خاص انداز سے رنگ اور خطوط پڑ جانے پر "تصویر" ہو جاتی ہے۔
 پانچ سات مکعب فٹ دھات یا پتھر ایک خاص انداز سے ڈھل جانے
 یا ترش جانے کے بعد "بت" ہو جاتا ہے اور دو چار سو مکعب گز خلاء
 بسیط جگہ جگہ دیواروں اور پھتوں سے بھر دی جانے کے بعد "مکان"
 ہو جاتی ہے۔ یعنی وہی الفاظ، رنگ، پتھر، دھات اور حرکت جو گنوار،

رنگ و نیر، راج اور نٹ استعمال کرتے ہیں فنکار بھی کرتے ہیں۔ فنکاری
 کا کوئی مختص وسیلہ نہیں۔ البتہ ایک شے ایسی ہے جو فنون لطیفہ ہی میں
 مستعمل ہے۔ ورنہ وہ اور کسی طرح مستعمل نہیں۔ خالص آواز۔ آواز مختص
 من حیث آواز۔ بے معنی، بے مفہوم اور قواعد کی اصطلاح میں
 بھل آواز۔ جب طبلہ ٹھنکتا ہے اور ساز کی ٹھٹھتی ہے تو کوئی بے معنی
 آواز نہیں نکلتی۔ موسیقی کے علاوہ اور کہیں خالص آواز میں نہیں
 استعمال کرتے۔ موسیقی اس اعتبار سے ایک خالص فن ہے کہ اس
 کا جو مادی وسیلہ ہے وہ اور کسی طرح استعمال نہیں ہوتا۔ اور فن کا
 اپنے وسیلہ کے استعمال میں اپنے فنی افادہ کے علاوہ کسی غیر متعلق شے
 کو ملحوظ رکھنے پر مجبور نہیں ہوتا۔ مثلاً جیسے مہندس کہ اس کو فنی افادہ
 کے علاوہ بالعموم مکان کے مصروف کا بھی خیال رکھنا ہوتا ہے۔
 یا مصور اور نقاش کہ جس کی تصویر اور بت کو بالعموم کسی شے کی
 تصویر اور بت ہونا چاہیے یعنی کسی متعارف جانی پہچانی چیز سے،
 ایک مماثلت اور مطابقت رکھنا چاہیے۔ یا شاعر اور خطیب کہ جن کے
 الفاظ کو کسی معنی اور مفہوم کا بھی حامل ہونا چاہیے۔ مگر موسیقی کے
 علاوہ اور تمام فنون لطیفہ میں کو کوئی مخصوص قسم کا وسیلہ نہیں استعمال
 کیا جاتا کچھ بھی وسیلہ ایک مخصوص قسم کی قلبی و دماغی اعضاء ایک
 خاص ڈھنگ سے استعمال کیا جاتا ہے۔ وسیلوں کو ایک خاص
 طرح سے مصروف میں لانا بھی فن لطیف اور نالطیف کی امتیازی رو

میں داخل ہے۔ مثلاً گو تپھر کو ایک معمار بھی استعمال کرتا ہے اور ایک
 نقاش بھی۔ مگر معمار اور طرح کرتا ہے۔ اور نقاش اور طرح۔ معمار
 صرف ایک حجم کو بھر دینے کے لئے۔ ایک مکانی خلا کو پر کر دینے
 کے لئے۔ نقاش کسی خلا کو پیر نہیں کرتا۔ وہ اس کو اپنی بے چینی کی
 نکاس کے واسطہ کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ اس کے ہیجان
 نے اس کے متخیلہ کو کسی مہیج و محرک کی جھلک دکھلائی ہے، جس بجلی
 کو مشہور کر دیا ہے، جو اس کے سامنے جلوہ افروز ہے وہ تپھر کو اسکا
 نقش اتارنے کے لئے صرف کرتا ہے۔ وہ تپھر کو ایک مصورہ عالم
 اک متخیلہ جنس اور ایک احساس زاو کیف کو مجسم کرنے کے لئے استعمال
 کرتا ہے۔ اسی طرح مصور بھی رنگوں کی جلوہ زاری کا ایک منظر، رنگوں
 میں دیکھا ہوا ایک خواب، اک ذہنی اور قلبی فضا جو کسی محرک اور اس
 کے پیدا کئے ہوئے عالم سے معمور ہے اور اس کے متخیلہ پر چھائی
 ہے اس کی شبیہ اتارنے کے لئے اپنا رنگ استعمال کرتا ہے۔
 فنکار اپنے مادی واسطہ کو اس طرح صرف میں لاتا ہے کہ اس مادی
 کے استعمال سے جو شے معرض وجود میں آئے اس میں تمام وہ کوائف
 بھرے ہوں جو خود اس کے دل میں بھرے تھے۔ جو اس کے متخیلہ
 عالم کو در داخل کوائف کا اتنا کامیاب نقش، بدل اور ترجمان ہو
 کہ دیکھنے والوں میں وہی عالم مع تمام احساسات اور کوائف ابھار
 دے۔ دوسروں کو وہی خواب دکھا دے جو وہ خود دیکھ رہا تھا۔

فن کار کے عالم وجدان و کیفیت میں عالم مشہود اوس کے مادی وسیلے میں تبدیل ہو جاتا ہے اور وسیلے میں ڈھل کر رو پڑتا ہے۔ عالم وجدان و کیفیت میں فن کار اپنے مادی وسیلے میں "سوختا" ہی ہے۔ سمجھتا ہی ہے۔ رنگ میں خطوط میں۔ آواز میں حرکات میں۔ وغیرہ۔ اس کے متخیلہ کے سامنے ایک جلوہ زار رنگ کھڑا ہو جاتا ہے۔ طرح طرح کے پینچ خطوط اور شکلیں آنکھوں میں گھومنے لگتی ہیں۔ طرح طرح کی آوازیں کانوں میں بجنے لگتی ہیں۔ اور "آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں" کی مصداق ہو جاتی ہیں۔ اس کیفیت کو جو تخیل میں رنگ، خط، جسامت، آواز اور حرکت وغیرہ کی صورت میں موجود ہی ہوتا ہے فن کار اپنی مہارت کو کام میں لا کر من و عن عالم خیال سے عالم اجساد میں منتقل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یعنی وہ کسی غیر متعلق واسطہ مثلاً الفاظ میں سوچ کر اوس مفہوم اور خیال کا بت تصویر، رقص، یا نغمے میں چہرہ نہیں اتارتا بلکہ فن کار اپنے اپنے واسطوں میں محسوس ہی کرتے ہیں۔ تخیل ہی کرتے ہیں۔ اون کے متخیلہ اور اوراق و شعور پر نغمے، رقص، بت، یا خود ہیأت، آواز، حرکت، اور تجھریں مکشوف اور ظاہر ہی ہوتے ہیں۔ اور وہ مکشوف کیفیت کو مادی ہیأت میں بدلنے کے لئے ایک ذریعہ اور وسیلہ مصروف میں در لاتے ہیں۔ ان باتوں سے ظاہر ہے کہ گو مادی صورتیں وہی ہوں مگر ان کو فنکار اور غیر فن کار بالکل دو طرح استعمال کرتے ہیں۔

اور دوا خلی کیفیت کے زیر اثر کرتے ہیں۔ ایک فن کارانہ عمل میں
 اجزاء کی ترکیبی کا متحدہ، ہم وقت، مشترکہ اور مرکبہ اثر ہوتا ہے۔ ایک
 شدید احساس کا جس پر ضرب لگی ہو۔ ایک متخیلہ کا جو احساس پر ضرب
 سے متحرک اور براہیختہ ہو گیا ہو۔ اور ایک مہارت کا جو مادی بدلہ
 تیار کرنے میں دونوں کا ساتھ دے سکی ہو۔ یہ تینوں اجزاء اپنی اپنی
 جگہ پر اہم ہیں۔ مگر ان کی اضافی اہمیت قطعیت کے ساتھ مرتب نہیں
 کی جاسکتی۔ مگر اتنا مسلم ہے کہ تینوں کا یکجا ہونا ضروری ہے۔ اور
 فنکار اپنی اپنی خصوصیت کے اعتبار سے تمیز ہوتے ہیں۔ کسی کا احساس
 ذکی ہوتا ہے کسی کا تخیل رسا ہوتا ہے۔ اور کسی کا ہاتھ چابک۔
 تو ایک فنکارانہ عمل، اگر تین غیر معمولی نہیں تو کم از کم تین
 خلافت معمول صلاحیتوں کے اجتماع اور اشتراک عمل کا پیداوار
 ہوتا ہے۔ ایک ایسے احساس یعنی رد عمل کی قوت کا جو محرکات
 سے شدت سے متاثر ہو سکے۔ اور ایک ایسے متخیلہ کا جو شدت
 احساس کے اشتعال سے بھرپور اٹھے اور براہیختگی کے عالم میں
 پریشان اور منتشر نہ ہو جائے بلکہ براہیختہ کر دینے والے سبب کو
 نگاہ غلط انداز سے دیکھ سکے اور اپنے اوپر اس کی عجیب تجلیوں
 کا دروازہ کھول دے۔ اور ایک ایسی عملی مہارت کا جو کسی مادی
 وسیلہ پر اتنی دست گاہ رکھتی ہو کہ ایک تخیلہ اور مصورہ عالم کا اس
 میں ایک نقش، ایک چہرہ اور اک بدل تعمیر کر سکے۔ مگر آپ دیکھ

چکے ہیں کہ محبوب تجلیوں کا یہ دروازہ محض چند لمحوں کے لئے وا ہوتا ہے۔
 اور اس کی محبوب تجلیاں صرف چند گزراں لمحوں کی ہمان ہوتی ہیں۔
 اور آپ نے یہ بھی دیکھا کہ ان گزریاں لمحوں میں جو شے گزراں ہوتی ہے
 ان کے مابین ربط کیفی، جذباتی، احساسی اور "خیالی" قسم کا ہوتا
 ہے۔ بشرطیکہ خیالی سے وہ مفہوم ہو جو منطق اور فلسفہ میں ہوتا ہے
 بلکہ وہ ہو جو نفسیات میں ہوتا ہے۔ عمل کی ترکیب کے اس تجربے
 سے ظاہر ہے کہ اس کے تین اجزاء ترکیبی ہیں دو غیر مادی اور
 نامحسوس ہیں اور تیسرا مادی اور محسوس ہے۔ دو داخلی ہیں یعنی انکو
 فنکار کے دل و دماغ سے تعلق ہے۔ اور تیسرا خارجی ہے یعنی وہ
 ایک مادی ذریعہ اور وسیلہ سے وابستہ ہے۔ آرٹ کی اصطلاح
 میں داخلی یعنی دل و دماغ والی نفسیاتی قدر "مادی" کہلاتی ہے۔ اور
 یہ اس رعایت سے کہ ای تو وہ اصل اور مادہ ہوتا ہے جو وسیلہ میں تبدیل
 ہوتا ہے۔ اور خارجی یعنی وسیلہ سے وابستہ قدریں "ہیاتی" کہلاتی
 ہیں کیونکہ شکل و صورت اسی میں مشہود ہوتی ہے۔ مثلاً یاد، خیال
 یا کوئی مصورہ عالم عمل کی نفسیاتی یعنی مادی قدریں کہلاتیں گی اور وہ
 قطعہ یا تنوی یاد رکھنے، سطحیں و مخروطی شکلیں جو ان کے الفاظ یا
 خطوط کے وسیلوں کے ذریعے سے بیان کرنے میں الفاظ،
 خطوط وغیرہ کی صورت قبول کر لیں گے صورتی یعنی ہیاتی قدریں
 قرار پائیں گی۔ اب اگر مان لیجئے کہ کسی کی یاد دل سے گزر رہی ہے۔

یا منصوری کے آبشار کا خیال دل سے گزر رہا ہے یا چاند فی
 رات میں ابھرتے ہوئے چاند کی سحر کاری سے دریا کی موجوں
 کا پچھلی ہوئی چاندنی کی جھلکلاہٹ میں بدل جانے کا منظر سامنے
 ہے۔ اور پھر فرض کیجئے کہ جس کے دل میں یاد آرہی ہے، اور خیال
 گزر رہا ہے یا جو منظر دیکھ رہا ہے وہ فکرا رہے۔ تو سوال یہ
 ہوتا ہے کہ اس یاد اور خیال اور منظر اور فنکار کا ایک عمل جو کسی
 کی یاد، اور "منصوری کا آبشار" یا "ابھرتا ہوا چاند" کے عنوان
 کے تحت تعمیر ہو دونوں میں رابطہ کیا ہے؟ درمیانی کڑیاں کیا ہیں؟
 پہلی دو صورتوں یعنی "یاد" اور "خیال" کی صورت میں ظاہر
 ہے کہ وہ صرتاً سر ایک داخلی جنس کی شے ہے۔ اور فنکار کی مہار
 کے آگے اک دلی کیفیت یا مصورہ عالم کے ایک خارجی بدل تعمیر
 کر دینے کا سوال ہے یعنی اک مادی قدر کے لئے ایک صورت اور
 ہیأت تجویز کرنے کا۔ مادی قدر کو ہیأتی قدر میں تبدیل کر دینے
 کا۔ مادے کو ہیأتی قالب میں ڈھال لینے کا۔ مگر تیسری صورت
 حال یعنی دریا کے چاند فی رات کے منظر میں ایک اور صورت پیدا
 ہو گئی ہے یعنی یہاں ایک خارجی شے "منظر" بھی پیش نظر موجود ہے۔
 اس منظر اور اس سے متاثر شدہ عمل مثلاً کسی نظم یا تصویر میں کیا
 تعلق ہے؟ اس چھوٹے سے معصوم سوال پر ڈھائی ہزار برسوں
 سے ایک کھمسان لڑائی چل رہی ہے۔ اور اسطورہ و افلاطون

ایک دوسرے پر اپنی کمائیں رہ گئے ہیں۔ اس سوال کے جواب میں جو اختلافات ہیں، اور ان کی جو نوعیتیں اور وجہیں ہیں وہ آپ کے چل کر ایک مختصر بیان پر ملاحظہ فرمائیں گے۔ اور آپ دیکھیں گے کہ اس کا کوئی متفقہ جواب ہنوز تیار نہیں ہو سکا اور استیضہ کا رہا ہے ازل سے تا امروز، کا ما جزا لذر رہا ہے۔ یادی النظری فرق کے باوجود دراصل اس صورت میں بھی فنکار آئے آئے مسئلہ کی نوعیت وہی ہے۔ اور اس میں کوئی فرق نہیں آیا یعنی ایک دی کیف یا مصورہ عالم کا ایک بدل تعمیر کر لینا اب بھی اس کے آگے ہی سوال ہے۔ اور وہ اب کبھی بھی کرے منظر عمل میں صرف اسی قدر خیال ہے گا جس قدر وہ اکاد کی کیت یا مصورہ عالم کے وجود میں آجائے گا سامان فراہم کرتا ہے یعنی بالکل ایسی حد تک اور اسی طرح جس حد تک اور جس طرح پہلے دونوں مثالوں میں کوئی ذات یا آبشار یادہ اور "خیال" کے وجود میں آجائے گا سامان فراہم کر رہے تھے منظر کے پیش نظر اور ذات اور آبشار کے نظر سے دور ہونے کی وجہ سے کوئی فرق نہیں آتا۔ بہر حال ایک کیفیت ایک حالت اور ایک عالم ہی مہارت کے عمل کا موضوع ہے۔ خواہ وہ پیش نظر ہو یا نظر سے دور۔ فنکار خود منظر ہی کو موضوع نہیں بنا دے سکتا۔ کیونکہ وہ قریب نظر دراصل کیا ہے اور کیسا ہے سوائے اللہ کے کون جائے؟ و منظر سو فن کاروں کو سو طرح کا نظر آئے گا۔ سو طبیعتوں میں

سورنگ کے رد عمل ابھارے گا۔ اور ہر فنکار کی نظریں اوس کی دہی
 حقیقت ہوگی جو اوس کے جو اس اوس پر ظاہر کریں گے۔ اور ہر
 کی نظریں وہ ویسا ہی ہوگا جیسا وہ اوس کو نظر آئے گا۔ جیسا اوس کا
 ادراک و شعور اس کو ضبط کرے گا۔ وہ صرف اسی شے کو تبدیل ہی
 کر سکتا ہے جو اوس کے جو اس وحسیات و تخیل کے ضبط میں ہے یا
 آسکا ہے۔ کوئی دوسرا جو پہلا ضبط نہ کر سکا ہے اوس کو ضبط کرے گا۔
 اور اپنی منضبط شے کو تبدیل کرے گا۔ علیٰ ہذا القیاس تیسرا اور چوتھا
 اور پانچواں۔ گنگا اور ہمالہ پرسیکڑوں نظریں ہیں۔ سب آپس میں
 منفرد اور مختلف۔ اور گنگا و ہمالہ سمجھوں جیسے ہیں۔ وہ بالذات
 اور فی الحقیقت کیسے ہیں کوئی کیا جانے۔ اس کی تحقیق و تفتیش
 جمالیات اور فنکاری کا مسئلہ نہیں۔ وہ مشہودات سے صرف
 اوسی حد تک وابستہ ہے جس طرح وہ جو اس وحسیات و تخیل کو
 متحرک کر سکتے ہیں۔ اقبال کو اور طرح اور جوش کو اور طرح۔ اور
 ہزاروں فنکاروں کو ہزاروں اور اور طرح۔ اور پھر یہ بھی ذہن
 میں رکھئے کہ اقبال و جوش کا ضبط ایک گزراں احساس تھا۔
 ایک وقتی کیفیت تھا جو ان کے شبستانِ تخیل کا پابہر کا بھمان
 ہو گیا۔ بقول غالب ”ہے صاعقہ و شعلہ و سیما ب عالم پر آنا
 ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے۔“ یعنی صاعقہ و شعلہ و سیما ہی
 کے نظاروں کی طرح اقبال و جوش بھی اوس کی صرف جھلک ہی

دیکھ سکے۔ ایک اجمالی نظارہ کر سکے۔ اون میں ایک اجمالی کیفیت
 انہر سکی ہو جانے کتنے جزوی منفرد محسوسات پر مشتمل ہوگی۔ نظم
 بدل صرف اذن محدود دے چند کا ہے۔ بن کو وہ منضبط کر سکے۔
 یعنی جن کا وہ لفظی بدل مہیا کر سکے۔ تو گویا فنکارانہ عمل احساس کے
 مجمل رد عمل کا کسی وسیلہ میں ایک مخیلہ بدل ہے کسی خارجی شے
 کا بیان نہیں۔ احساسی رد عمل کا مخیلہ بدل ہے کسی خارجی شے
 کا بیان خواہ کسی قدر صحیح ہو فنی عمل نہیں۔ اس کی ترکیب میں اک
 احساسی عنصر ضروری ہے۔ اور احساس کا محض مبرا اظہار بھی
 فنی عمل نہیں۔ احساس کو تخیل کی چھپانی سے گزرا ہوا اور اس کے
 رنگ میں رچا ہوا ہونا چاہیے۔ یعنی تخیل ہونا چاہیے۔ اور محرک
 احساس اور تخیل عالم کا بدل ہونا چاہیے۔ یعنی ایسا ہونا چاہیے جو
 اوس کے بدل کی خدمت انجام دے سکے۔ یعنی جس میں اوسے حاصل
 اور عالم کے ابھار دینے کا امکان مضمر ہو۔ اور تخیل بدل کسی شخص کے
 احساس اور تخیل کا ہونا چاہیے۔ کسی دوتھیں کا احساس من وعن
 وہی ہو سکتا۔ کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہوتا ہے۔ اس فرق کو بدل میں مشہود
 ہونا چاہیے۔ اگر کسی کے احساس میں کوئی امتیازی قدر ہی نہیں تو
 فنی عمل کا احساس نہیں ہو سکتا۔ ایک ایسا احساس جو بالکل متلع
 عام اور عامیانہ ہو درخور عمل نہیں یعنی اس عنایت کا منرا وار نہیں
 کہ اوس کے بدل میں مبدل کرنے رحمت گوارا کی جائے۔ اور انفرادیت

ہی وہ قدر ہے جو فن کارانہ عملوں کو تجارتی کارخانوں کی پیداوار سے
 منفرد اور تمیز کرتی ہے۔ فوڈ اور جنرل موٹرس کے کارخانوں میں بنی
 ہوئی تمام موٹرس ایک دوسرے سے نامنفرد اور نامیز ہوتی ہیں کسی
 موٹر میں کوئی انفرادی خصوصیت نہیں۔ یہ خلاف اس کے کہ کسی فن کار
 کا بنایا ہوا کوئی عمل کسی اور فن کار کے عمل سے ہو ہو نہیں مل سکتا۔
 چینی عملوں میں ناقدروں نے یہ قدر یہاں تک محسوس کی ہے کہ اونٹن
 مٹی کے ظروف اور کھلونوں تک میں ہر فن کار کے اپنی ذاتی طرز احساس
 کا اثر صاف مشہود ہوتا ہے کسی کے گلدان کا دائرہ اور کسی کے مجمر کا
 گولہ کسی اور جیسا نہیں ہوتا۔ اور ہر عمل میں اس کے معمار کا احساس
 ہیأت اور وسیلے کی ترتیب میں "روم" انفرادی ہے۔ اور مصری
 فنکار کی پرہی عام اعتراض ہے کہ وہ تمام کے تمام ایک روایتی قالب
 میں ڈھلے ہوئے ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ چینی فن کاروں کے تمام دائرہ
 اور گولہ فن کار کے متخیلہ کی پھلنی میں چھپے ہوئے ہیں۔ اور ان کی جسامتیں
 خود پھلنوں کی جسامتوں کے اعتبار سے ہیں۔ اور دائروں اور گولہوں
 کی شکلیں غیر معین اجمالی احساسات ہیں۔ اور مصریوں کے، روایت
 کی پھلنی میں پکینے ہوئے ہیں۔ اور ایک ترشے ہوئے معینہ شکل کی نقلیں
 ہیں۔ چینی کا دائرہ، اور گولہ وہ تھا جو اس کے احساس اور تخیل میں
 تھا۔ اور مصری کا وہ جو اس کے علم اور وقوف میں نہ بنی کا وہ تھا جس
 کا واضح ادس کا تشعور جمال اور ذوق سلیم تھا۔ اور مصری کا وہ جو

رواجاً کاری گردوں میں بطور آئین اور اصول کے مستعمل تھا۔ چینی فن کاروں کی بنائی ہوئی شکلوں کو ذاتی اور منفرد ہونے کی وجہ سے اسی طرح پہچانا جاسکتا ہے جیسے کسی کے حروف کو مصری شکلوں میں اس طرح کی پہچان مشکل ہے۔ رہی خارجی شے اور اس کا بیان تو وہ صرف اسی حد تک قابل انجذاب ہے جس حد تک وہ ہرک کے بن بن جانے کے لئے ناگزیر ہے۔ یعنی بدل کے بدل ہو جانے میں معنی اور مددگار ہے۔ احساس کے متخیلہ کیفیت کے مادی بدل مہیا کرنے کے عمل کو تخلیق "تعمیر" اور ان مخصوص وسیلے میں "بیان" بھی کہہ سکتے ہیں مثلاً تاج محل ایک تخلیق ہے۔ سنگ و خشت میں اک "بیان" ہے اور گوجا لیا تا اک "بیان" کا کسی غیر کے لئے قابل فہم ہونا ضرور نہیں۔ مگر بالعموم یہ قدر لازمی سمجھی گئی ہے۔ اور اتنا پسند فن کاروں اور ناقدوں کا حتی اختلاف رائے محفوظ رکھتے ہوئے اس قید کا لازم رکھنا ہی مناسب معلوم ہوتا ہے۔

یہ درست ہے کہ اک فن کارانہ عمل تین اجزاء ترکیبی کا مشترکہ، متحدہ اور مخلوط مجسمہ ہوتا ہے۔ ایک شدید احساس کا۔ ایک بڑی گنجینہ متخیلہ کا۔ اور ایک غیر معمولی جہارت کا۔ اور دیکھنے والے کے سامنے جو نگارہ شے ہوتی ہے وہ ایک متحد، مشترک اور مرکب پیداوار ہوتی ہے۔ مگر خود فن کار اور کسی غیر کے اعتبار سے ان مختلف اجزاء ترکیبی کے عمل پیرا اور ظہور پیرا ہونے کی ترکیب الٹی ہوتی ہے

جو خود فنکار کیلئے اولین ہوتا ہے وہ ناظرین یا سامعین کیلئے آخری ہو جاتا ہے۔ اور جو اُسکے لئے آخری تھا وہ انکے لئے اولین ہو جاتا ہے جو فنکار کی طرف سے یعنی عمل کی تعمیر میں احساس پہلے بھر تخیل اور مہارت یعنی تکنیک آخر میں کار فرما ہوتے ہیں۔ مگر ناظرین اور سامعین کے سامنے تکنیک کی مرتبہ اور موضوع نہ شکل ہی پہلے آتی ہے۔ اور انکے لئے یہ موضوع ہیأت ہی پہلی چیز ہوتی ہے فنکار کے دیکھنے پہلے کوئی احساس بھرتا ہی بھر تخیل متحرک ہوتا ہے اور کوئی صورت پکڑتا ہے۔ اور پھر بعد تکنیک احساس و تخیل کے داخلی عالم کی ایک شے کو عالم اجسام کی خارجی ایک شے میں تبدیل کر دیتی ہے۔ غیروں کیلئے ہی تکنیکی پیکر نقطہ آغاز ہوتا ہے۔ غیر اسی پیکر سے متاثر ہوتا ہے، متحرک میں آتا ہے اور بالآخر اس کیفیت و احساس تک پہنچتا ہے جو اسکی تعمیر و تخلیق کا محرک تھا فنکار کی طرف سے پیکر ایک شے جس میں اس نے ایک احساس اور تخیل کو سمجھ دیا ہے جس میں اس کا احساس اور تخیل سو رہا ہے۔ اور غیر کیلئے پیکر اک ظہور ہے جس سے کچھ کوائف تراش ہو رہے ہیں ایک کامیاد و سرے کا منتہا ہے۔ تعمیر و تخلیق میں فن کار کی آزادی اور پابندی یعنی اختراع اور رواج اور رسوم و قیود کی حد میں رہنے کا سوال اسی الٹی ہوئی نسبت کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ کیونکہ خارجی پیکر کے بہت آزاد یعنی بالکل منفرد اور نامانوس ہو جانے کی صورت میں فنکار کے اور کسی غیر کے درمیان دونوں کو واصل کر دینے والی کوئی کڑی ہی

نہیں معرض وجود میں آتی۔ اگر فن کار کا احساس غایت انفرادیت
 کے زیر اثر ایک ایسا پیکر اختیار کرے جو تمام غیروں کے لئے بالکل
 اجنبی اور نامانوس ہو تو وہ ان کے لئے کوئی مبداء نہیں ہو سکتا۔
 فنکار اور غیروں کے اعتبار سے نسبتیں الٹی ہونے کے علاوہ
 ایک اور طرح سے بھی ان اجزاء کی ترکیبی کے باہم ربط ایک مخصوص
 قسم کا ہوتا ہے۔ فن کارانہ عمل یک کحت یا چشم زدن میں مرتب اور
 مکمل نہیں ہو جاتا۔ وہ کچھ دیر تک زیرِ تعمیر رہتا ہے۔ کچھ دیر تک آگ
 پر چڑھا رہتا ہے۔ اور کچھ مدت تک نہائی پر پٹا رہتا ہے۔ اور
 اس دوران میں عینوں اجزاء کی ترکیبی، احساس، تخیل اور تکنیک
 بار بار اور طرح طرح سے ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہتے
 ہیں۔ یعنی احساس، تخیل اور تکنیک کی کارفرمائی مسلسل نہیں ہوتی۔
 ٹوٹ ٹوٹ کر اور ٹکڑے ٹکڑے ہو کر ہوتی ہے۔ اور دورانِ تعمیر میں
 اس طرح کے کئی پلٹے ہو جاتے ہیں۔ اس کے چند درجہ اور نوع
 در نوع اسباب و علل ہوتے ہیں۔ داخلی اور خارجی دونوں۔
 نفسیاتی اور خارجی دونوں۔ گاہ دورانِ تعمیر میں ابتدائی احساس
 اور جذبے کی نوعیت میں ایک ہلکا سا تغیر آ جاتا ہے۔ گاہ تخیل کسی پلے
 چلتے خیالی کی طرف دوڑتے لگتا ہے۔ گاہ وہ اظہار کا کوئی اور طریقہ
 اور ہیأت وضع کرنے لگتا ہے، گاہ وسیلے کی خصوصیت سدراہ ہو کر
 کوئی اور ڈھنگ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور گاہ ایک غیر متوقع

طور پر کوئی سہولت بہم پہنچا کر مساعی کا ایک نیا رخ قائم کر دیتی ہے۔
غرض دوران تعمیر میں داخلی اور خارجی اور نفسیاتی اور تکنیکی عناصر
مسلسل ایک دوسرے کے طرز عمل میں دخیل ہوتے ہیں اور عمل کے
مکمل ہونے تک یہ سلسلہ برابر جاری رہتا ہے۔

باب دوم

عمل کی ترکیب و تجزیہ

جو اس احسیات اور احساس۔ ان کے طرز عمل اور طریق کار۔ عقل و فکر۔
اس کے طرز عمل اور طریق کار۔ عالم و مافیہا کا "بالکل مختلف طرح احاطہ"
ضبط میں آنا۔ "متخیلہ کا طرز عمل اور طریق کار۔ تکنیک اور اس کے مختلف
فریضے عمل سے چند طرح کی سرگرمیاں وابستہ ہو سکتی ہیں۔ "گفتن" یعنی تخلیق
و تعمیر۔ "فہمیدن" یعنی نقد و نظر۔ تمتع یعنی لطف اندوزی۔ اضاف۔ اصول
تقسیم۔ کانٹہ، ہنگل وغیرہ کی تقسیم۔ آپس کی برتری۔ ایسوپ کا ایک قصہ جاہد
اور رواں طرز بیان۔

حس اور احساس، جو تمام فنی مساعی کا نقطہ آغاز ہے اسکی نوعیت
 ایک عجیب طرح کی ہے۔ اس کا طریق عمل اور طرز کار منہور فطرت کا راز
 ہے۔ اور بقول حافظ "چوں ندید نہ حقیقت رہا فسانہ ز دند" کا
 معاملہ ہے۔ یعنی یہ اک موضوع فلسفہ کا ہے۔ اور فلسفیان کی جولا
 نے طبع و فکر کی کلیل کا محبوب ترین میدان ہے۔ "گفتار کے غازیو" کے
 دو گروہ ہیں۔ ایک کے نزدیک یہ ایک سفل جنس کی شے ہے۔
 جس کا کام صرف عقل و فکر کے لئے مواد فراہم کر دینا ہے۔ اور دوسرے
 کے نزدیک جو اس وحشیات سے ماورا خود عقل و فکر ہی کا کوئی وجود
 نہیں۔ جمالیات و فنون لطیفہ کے مطالعہ میں بذات خاص خود اس
 سے تو کوئی غرض نہیں کہ عقل و فکر کا کوئی منفرد اور مستقل وجود ہے
 یا نہیں اور وہ جو اس وحشیات کا محض ایک شاخہ ہے یا نہیں
 یا دونوں میں کون مقدم ہے یا کون اصل اور کون شاخہ ہے یا دونوں
 میں کیا ربط اور لگاؤ ہے۔ مگر دونوں کے طرز عمل اور طریق کار
 بالکل جدا گانہ ہیں۔ اور اس فرق کی وجہ سے عالم و مافیہا کے روبرو
 دونوں کا دو طرح کا رد عمل ہوتا ہے یعنی دونوں دو طرح اسکا ادراک
 کرتے ہیں۔ اور دونوں اپنے اپنے رد عملوں اور اندرونیات کا دو طرح سے اعادہ
 اور اظہار کرتے ہیں۔ ان دونوں طرز ادراک، دونوں طرحوں کے
 رد عمل اور دونوں طریقوں کے اعادہ اور اظہار کا سمجھ لینا ضروری ہے کہ
 عقل و فکر کی طرز ادراک، طریق رد عمل طرز کار اور انداز ظہور سے منطبق اور

فلسفہ کی پیداوار ہوتی ہے۔ اور جو اس وحسیات کی طرز ادراک طریق
 رد عمل طرز کار اور انداز ظہور سے تمام فنون لطیفہ کی۔ تقابل، امتیاز،
 تعلیم، تجزیہ، تجرید، انتزاع، استخراج، استنباط، اور استقرار وغیرہ
 وغیرہ افعال و خواص عقل و فکر کے ہیں۔ اور دلکھنا، سننا، سونگھنا
 اور لمس کرنا وغیرہ وغیرہ افعال و وظائف حس اور حسیات سے ہیں۔
 جو اس وحسیات میں کوئی قدرت اور اہلیت تقابل اور امتیاز کی نہیں،
 کوئی صلاحیت استخراج، استنباط اور استقرار کی نہیں۔ کوئی طاقت ایک
 تجربہ سے دوسرے تجربے تک انتقال کی یا دو تجربوں کو مربوط کرنے
 کی نہیں۔ حسیات اور احساسات ہم اور آپ بالکل جدا گانہ ہیں حسیات
 اور احساسات ہم اور آپ بالکل دو چیزیں ہیں۔ جو اس کو ادراک،
 صرف آپ کی اور میری ظاہری شکل و شباهت اور اس شباهت کے
 جزئیات کا ہے۔ جو بالکل منفرد اور جدا گانہ ہیں۔ آپ کی رنگت اور ہے،
 میری اور، آپ کا قد و قامت اور ہے میرا اور، آپ کا خد و خال اور
 ہے میرا اور جو اس کا فعل اسی احساس تک محدود ہے۔ وہ منفرد
 احساسات سے آئے نہیں جاسکتا اور چونکہ مقابلہ ہی نہیں کر سکتا اس
 وجہ سے کوئی مشترک قدر نہیں پاسکتا۔ ہم دونوں کو رنگ روپ،
 قد و قامت اور خد و خال کے سارے اختلافات کے باوجود ایک
 ہی جنس کی شے قرار دینا ایک بہت پیچیدہ عمل کا نتیجہ ہے جو
 عقل و فکر کے ساتھ مختص ہے۔ اور عقل و فکر کی اس پیچیدہ عمل کی

قدرت اور صلاحیت کے ورارہم اور آپ بالکل دوشے ہیں جو اس
 کے پاس کوئی صاف تراشیدہ، سہل، عام فہم، سلم اور تسلیم شدہ مختصر
 ذریعہ اپنے محسوسات کے اظہار کا ہیں۔ جو اس ایک "بے زبان" شے
 ہے اور صرف اشاروں میں اور ایک گول مول طریقہ پر اظہار مدعا کر سکتا
 ہے۔ زبان یعنی الفاظ و لغت عقل و فکر کی ایجاد ہے۔ اور اس کے
 افعال و اعمال کے نتائج کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ اور پھر آپ اور ہم اور
 تمام محسوسات عالم ایک حال پر قائم کہاں ہیں؟ آپ اور ہم اور
 سارا عالم تو ہر لمحہ بدلے جا رہے ہیں۔ عالم و مافیہا تو ایک سیل تغیرات
 ہے۔ اور جو اس صرف ایک تغیر کی موج کے سیلاب سے دوچار ہے۔
 غرض ایک تندر کی موج کے سیلاب میں، اک، ہر لمحہ بدلے عالم میں،
 تقابل، تمیز اور تفریق کی اہلیت سے معرا، ہمارے جو اس وحشیات اپنے
 وظائف انجام دے رہے ہیں۔ اسی فعل کو اور اسی فعل کے نتیجے اور
 حاصل کو ہم "احساس" اور محسوسات کا اعتبار دیتے ہیں۔ یعنی جس
 رد عمل کو "احساس" کا اعتبار حاصل ہے وہ ایک مبہم، نامیز، ناصاف
 کیفیت ہے۔ ایک مجمل جنس ہے۔ ایک مرکب اثر ہے۔ اک بو قلموں
 رد عمل ہے۔ کیونکہ وہ حرکات جو حسی رد عمل ابھارتے ہیں خود مرکب
 متنوع مختلف الزاویہ اور بو قلموں ہوتے ہیں۔ ایک ہی محرک بہ یک
 نفس چند طرح کی تحریک کرتا ہے اور چند طرح کے رد عمل ابھارتا ہے۔
 گلاب، رنگ و بو، شکل و شباهت اور نرمی و نزاکت سے بہ یک وقت

دامن دل کھینچتا ہے۔ اور نہ صرف باصرہ، شامہ اور لامسہ ہی بیک
 وقت متاثر ہوتے ہیں بلکہ خود باصرہ بھی رنگ اور صورت سے و دگو
 متاثر ہوتا ہے۔ اس طرح کے مرکب، مخلوط، الجھل اور مبہم احساس
 کے بیان کے لئے الفاظ بھی ویسے ہی الجھل لاتے ہیں۔ مثلاً جاں نوا،
 دل کشا، فرح بخش وغیرہ جن کی دلالت میں اپنے شتملہ جزیات کے
 تجزیہ تفریق اور تمیز کا کوئی پہلو نہیں احساس یعنی خیالی رد عمل جو اس
 میں اکھرتے ہیں۔ مگر جو اس میں تفریق تمیز اور تجزیہ کی صلاحیت نہیں۔
 یعنی وہ نمیزہ متفرقہ، اور مجردہ اجزاء کا من حیث ایک نمیزہ، متفرقہ اور
 مجردہ جزو کے ادراک نہیں کرتے۔ احساسات منفرد و عمل بذات
 خاص ایک منفرد اثر ہوتا ہے۔ بذات خاص ایک مستقل شے ہوتا ہے۔
 جو اس صرف رد عمل اکھرنے کا مقام ہے۔ احساس کا مکان ہے۔
 وہاں احساسات اکھرتے ہیں۔ نمیزہ مفروق اور منظم نہیں ہوتے۔ لالہ زار
 اور کہسار کا کوئی منظر، یا کسی حسینہ کا خرام ناز دیکھ کر ایک اجمالی اثر ہوتا
 ہے جس کا نام "عام" نہیں۔ بڑے سے بڑے قادر البیان ادیب کے
 ہاں اس بات کا اعتراف موجود ہے کہ محسوسہ کوائف کو ہو بہو باللفظ
 ادا نہیں کر سکتے۔ وہ ایک مبہم گزراں کیفیت ہے جو الفاظ کے وام
 میں نہیں آتی۔ اور اس کی نفسیاتی وجہ یہی ہے کہ دراصل وہ احساس
 ہی الجھل، انا صاف اور مبہم ہوتا ہے۔ اور جو اس میں مبہم اور الجھل محسوسات
 کو نمیزہ اور مجرور کرنے کی قدرت نہیں۔ یہ کام فکر اور عقل کا ہے عقل و فکر

محسوسات، مشاہدات اور تجربات میں تقابل تمیز اور تفریق کرتی ہے۔
 فکر اور عقل نے محسوسہ رد عملوں کا ابہام دور کر دیا ہے۔ اون کی گریز
 پائی کو محصور کر لیا ہے۔ ایک سیال، سیمائی گریزاں شے کو جمہد،
 ساکت اور برقرار کر لیا ہے۔ اشیا اور کیفیات سے اون کے ہر
 لحظہ کے بدلتے ہوئے نامستقل اور گریز یا عناصر کو الگ الگ کر دیا
 ہے۔ اون کے ذاتی اور انفرادی عوارض و خصوصیات کو خارج از
 شمار کر دیا ہے۔ اون کو تغیر و تبدل سے مجرور کر لیا ہے۔ اور اون کو
 ایک متعینہ، مقررہ اور مستقل قدر میں فرض کر لیا ہے۔ اون کے «نام»،
 وضع کر لئے ہیں۔ یعنی اون کے مقابل کے «الفاظ» ایجاد کر لئے
 ہیں جن کی دلائیس غیر تغیر پذیر ہیں۔ تمام الفاظ مثلاً «انسان»، «بکری»
 اور «گھوڑا» وغیرہ کی دلائیں معین، مقررہ اور غیر تغیر پذیر ہیں۔ یعنی
 ہر جگہ، ہر مقام پر اور ہر سیاق میں ان کا مفہوم من و عن ایک ہی ہوگا
 اور ان دلائلوں میں منفرد انسانوں، بکریوں اور گھوڑوں میں جو رنگ
 اور نسل اور قد و قامت وغیرہ کے اعتبار سے جزوی اور تفصیلی اختلافات
 ہوتے ہیں یک قلم نظر انداز کر دیئے گئے ہیں۔ الفاظہ کی اصل و حقیقت
 محض ذہنی اور فکری ایجادات کی ہے۔ اک فکری اختراع کے علاوہ
 ان کا کوئی وجود نہیں یعنی ایک منطقی اور عقلی کارنامہ ہے عقل و فکر
 اور منطق نے ایک سیال، سیاب سان، گریزاں اور غیر مستقل حقیقت
 کو جمہد، ساکت اور مستقل قالب میں ڈھال لیا ہے۔ تغیر و تبدل اور

ذاتی خصوصیات و صفات کو محو کر دیا ہے۔ ہزاروں لاکھوں افراد
یا تفصیلی اور جزوی اعتباروں سے بالکل جداگانہ، اور ممیزہ اشیاء
کو انھ کے لئے ایک عام نام وضع کر لیا ہے۔ کلی احکام اور کلی
تصورات۔ وضع کر لئے ہیں۔ جو افراد کی خصوصیات کو ذہن سے
بالکل محو کر کے سارے افراد پر یکساں لگائے جاسکتے ہیں اور ہر
یکساں حاوی ہیں۔ اور ان احکام اور تصورات اور ناموں یعنی
الفاظ کو اصل کا مرادف اور بمقابل قرار دیا ہے۔ اس فرضی
جمود، سکون اور تعین سے بیان میں مہولکتہ ضرور ہو گئی ہے۔
ابہام، اگر نہ پائی اور نامستقلیت پر قبضہ ضرور ہو گیا ہے۔ مگر اس کو
اصل سے وہی نسبت ہے جو دریائی بلیاب موجوں کو اون کی
کاغذی تصویر سے جلتی ہوئی شمع کے لرزاں شعلوں کو کاغذ پر
نہی ہوئی شمع کے ساکت شعلوں سے منطقی تصورات اور الفاظ
کو یا بلیاب موجوں اور لرزاں شعلوں کی کاغذی تصویریں منجمد
ساکت، برقرار اور مستقل۔ حالانکہ جس اصل کی وہ شبہیں ہیں وہ
نہ منجمد ہے نہ ساکت نہ برقرار نہ مستقل۔ ہر آدمی کی شکل و شباہت
ہر دوسرے آدمی کی شکل و شباہت سے جداگانہ ہے۔ مگر نام سب
کے لئے وہی ہے۔ لفظ سب کے لئے ایک ہے۔ لفظ "آدمی"
سب پر یکساں حاوی ہے۔ ہم اور آپ سارے محسوسہ مخالف
کے باوجود عقلاً "آدمی" میں عقل ہم میں اور آپ میں محسوس فرق

ہے اوس کو نہیں دیکھتی۔ وہ نامحسوس مشترک قدروں کو پکڑ لیتی ہے
 اور نام زد کرتی ہے۔ منطقی تصورات اور لغت کے الفاظ کا ہی حال
 ہے۔ وہ مفہیم، مطالب، دالاتوں اور تعریفوں کو محج، جامد اور
 متعین کر دیتے ہیں حیاتی تفصیلات کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔
 امتیازی خدو خال کو فراموش کر دیتے ہیں۔ اور عقل و فکر کا ہی طریق کار
 ہی ہے۔ ای تقابل، تجرید، استخراج، اور استنباط وغیرہ۔ ہی متعینہ
 دالات، کے الفاظ اور تصورات وضع کرنا۔ وہ حاستوں کے بدلے،
 تغیر شعرا اور گریزاں عالم کو اپنے سا بچوں میں ڈھال لیتی ہے۔ وہ
 متحرک اور متغیر کو ساکت اور مستقل کر کے دیکھتی ہی۔ نظاروں اور
 تماشوں کو فکر کے قالب میں ڈھالتی اور "سوختی" ہے۔ مگر حواسوں کا
 رد عمل "الفاظ" میں نہیں ہوتا۔ یعنی وہ احساس کو منطقی قالبوں
 میں نہیں ڈھالتے۔ وہ سوختے نہیں۔ یہ الفاظ دیگر وہ ایک ناموسوم
 مبہم، متنوع، اجمالی کیفیت ہوتی ہے جو مشکل اور صرف تقریباً
 ذہنی اور فکری قالبوں میں ڈھالی جاسکتی ہے۔ کیونکہ اوس کی
 اصل و بنیاد ہی غیر عقلی ہے۔ اور وہ عقل و فکر میں نہیں اکھرتا۔
 مگر جہاں حیاتی اور فکری رد عملوں کے مابین اس طرح کی
 نسبت ہے وہاں حیاتیات اور تخیل کے رد عملوں کے مابین
 ایک بالکل دوسری طرح کی نسبت ہے۔ وہ حیاتی چھپرے سے
 تلملا اٹھتا ہے۔ تلملاہٹ میں بے ربطی باتیں کرتے لگتا ہے۔

بے ربط اس معنی میں کہ جن فکری ساختوں یعنی الفاظ میں دھل کر وہ ظہور
 پذیر ہوتا ہے۔ وہ "عقلاً" بے معنی مرتے ہیں۔ الفاظ کی متقی اور
 فکری قہا اس موضوع پر تنگ ہونے لگتی ہے "اے گل بہ تو
 خم سندانم تو بوئے کے داری" اور "مکی نے یہ سنکر تبسم کیا" دلائل
 غلط اور عقلاً بے مفہوم عبارتیں ہیں مگر تخیل تو عقل کا پایہ بند ہی نہیں
 وہ تو عقل و فکر میں ابھرتا ہی نہیں وہ تو منطقی طریقے پر سوچتا ہی نہیں
 وہ تو صرف محسوس کرتا ہے۔ گل میں بوئے کسے" اور "کلی میں" تبسم
 اور اس کا احساس صاف نہیں ہوتا۔ صاف اس معنی میں کہ وہ کسی
 خارجی شے سے تطابق رکھتا ہو۔ ویسی درحقیقت کوئی ذات موجود
 ہو۔ اس کی کسی خارجی حوالے سے پرکھ ممکن ہو وہ ہمیشہ اک ناصاف
 مبہم طریقے پر محسوس کرتا ہے۔ مبہم اس معنی میں کہ اس کا احساس نا
 ممیزہ نامفروق نا عقلی جنس کا ہوتا ہے۔ مگر جب ان مبہم اور نا عقلی
 محسوسات کے "بیان" کی نوبت آتی ہے تو تکنیک کی مجبوری فنکار
 کو کسی وسیلے کی محتاج کر دیتی ہے۔ اور وسیلے کے استعمال کی ترکیب
 ایسے اصول و ضوابط اور آئین کے استعمال پر مجبور مگر تھی ہے جو دراصل
 غیر حسی یعنی عقلی ہیں حسیات کے چھڑ سے تخیل کی اس طرح کی بے ربط
 باتیں یعنی جو عقلاً غلط ہوں عرف عام میں اس کی "پرواز" کہلاتی
 ہیں۔ مگر دراصل اس کی پرواز نہیں بلکہ اس کی "فرار" ہے فرار
 گذشتہ تجربات کی طرف فرار، ایک گزرے ہوئے اور طے کردہ منہاج

پر، اور ان حوادث، تجارب، ماحول، یا ماحولی فضا کی طرف جن میں یہ بے ربط
 نہ تھیں۔ یعنی جن کے نہ پر اثر یہ آپس میں منسلک ہو گئی تھیں تخیل کی "پوز"۔
 دراصل کوئی نئی بات نہیں پیدا کرتی۔ بلکہ گزشتہ اور منسلک تجارب
 کو ایک نئے طریقے پر مربوط کر دیتی ہے۔ تخیل دو یا چند چیزوں میں
 ایک لگاؤ محسوس کر لینے کا نام ہے۔ اور تاکہ وہ لگاؤ محسوس
 کر سکے ان چیزوں کا فرداً فرداً اور الگ الگ تجربہ اور مشاہدہ یعنی
 حسیات کے دائرے میں موجود ہونا ضرور ہے تخیل میں کوئی
 تخلیق و تعمیر کی قدرت نہیں۔ مواد ہمیشہ حواس کا فراہم کیا ہوا ہوتا
 ہے۔ جو نئے قطعاً حسیات کے دائرے میں نہ ہو یعنی جس سے حواس
 مطلقاً آشنا نہ ہوں میں وہ کوئی لگاؤ نہیں محسوس کر سکتا۔ تخیل
 صرف محسوسہ رد عملوں کو یکجا کر دیتا ہے۔ یہی یکجا کر دینا اس کی تخلیق
 و تعمیر ہے۔ دو تجربات جو حاستیں الگ الگ موجود تھے کسی مشترک
 قدر کی وجہ سے ایک دوسرے کو تازہ کر دیتے ہیں۔ جیسے "عارض
 گل" دیکھ کر روئے یار کا یاد آ جانا۔ عارض گل کی پوشش اور رنگینی نے
 ایک اور ایسا ہی لہکتا ہوا اور گل رنگ نظارہ نظروں میں لا کھڑا
 کر دیا اور دونوں میں مشترک محسوسہ قدر پوشش اور رنگینی ہے۔ یہ
 مشترک قدر گو یا ایک پل ہے جس کے ذریعے دو منفرد حاسے واصل
 ہو جاتے ہیں۔ یہ مشترک قدر ہمیشہ محسوسہ ہوتی ہے۔ یا کم از کم آرٹ
 میں افضل ہے کہ ہو۔ مگر اس کے تنوع کی انتہا نہیں۔ کیونکہ حسیاتی

رد عملوں کے اکبر نے کے مواقع کی انتہا نہیں تخیل منفرد احساسات کو
گاہے یکجا کر دیتا ہے اور گاہے دو مختلف طرح کی چیزوں میں ایک
مشترک قدر محسوس کر لیتا ہے۔ اور اس طرح دو عقلاً مختلف چیزیں
یا یکجا ہو جاتی ہیں۔ یا کسی مشترک قدر کے محسوس ہونے کی بنا پر ایک
دوسرے میں خلط ملط ہو کر ایک سی ہو جاتی ہیں۔ اپنے اس تخلیقی عمل میں
تخیل قطعی مطلق العنان ہے کہ آدمی کی صورت اور جانوروں کی پرواز
یکجا کر کے "پری" بنا لیتا ہے کہ گینڈے اور چوہنٹی کا قد و قامت یکجا
کر کے گینڈے کے قد و قامت کی چوہنٹی مصدور کرتا ہے۔ اور گاہے گل
اور گال میں رنگینی، شگفتگی، اور تازگی کی مشترک قدریں محسوس کر کے
"گل عارض" تخلیق کرتا ہے۔ غرض تخیلہ حسیاتی اضطراب اور پہچان
کے عالم میں ایک قسم کے تخلیقی عمل میں سرگرم ہو جاتا ہے۔ اور پیش
نظر محسوسہ کیفیت مثلاً گال کی رنگینی یا زلفوں کی بچوں کو کسی ایسی شے
سے مرہوط کر دیتا ہے جس میں یہ رنگینی یا بچہ و تاب کی قدر پیش نظر شے
کے اعتبار سے اور زیادہ شدت اور افراط کے ساتھ موجود ہو چنانچہ
روکے نگار گلستان ہو جاتا ہے۔ اور زلف یا رنبلستان۔ مگر اس
تخلیقی عمل کا مواد تمام تر مشاہدات اور تجربات اور ماحول سے ماخوذ
ہوتا ہے۔ چنانچہ اصنام پری جمال کی رنگت ہندوستانی شاعری میں
صندلی اور سنہری ہے۔ اور انگلستان میں دو دھ اور ہر جیسی، اور
زلفین ایران میں سنبل و بنفشہ ہیں اور عرب میں رسن و گرسنبل، بنفشہ

اور رسن تو صرف اس محسوسہ اور مشہودہ کیفیت کی طرف اشارہ
 ہیں جو نظروں میں مشہود اور محسوس تھی اور اس پہنچ و تاب کی مشترک
 قدر کے حامل ہیں جو زلفوں کی پہنچ و خم کی کیفیت کو ان مثالوں کی مدد
 سے اور اُجاگر کرنا چاہتے ہیں۔ یعنی گویا تخیل موجودات عالم میں وہ
 قدریں بھردیتا ہے جو دراصل ان میں موجود نہیں جن سے فنکار قدرت
 کی تخلیقات عاری ہیں جن کے بغیر وہ ناتمام اور ناقص ہی۔ تخیل
 یہ ناتمامی اور نقص اپنے منسلک تجربات سے فراہم شدہ مواد کی نئی
 طرح سے ترکیب کر کے پورا کر لیتا ہے۔ اور اک خیالی مصور رہنے تخلیق
 کر کے اپنے ذوق جمال کی تشنگی فرد کر لیتا ہے۔ جو کہ دراصل جھوٹی اور
 فرضی ہے کیونکہ موجودات عالم میں اس سے تطابق رکھنے والی کوئی
 شے موجود نہیں۔ مگر تخیل کا آرٹ میں یہی تو فریضہ ہی ہے۔ یعنی اسی
 چیزیں تخلیق کر لینا جو ذوق جمال کا تقاضا ہوں مگر ہر مندہ وجود نہ ہو۔
 جو اس کے تقاضا کو پورا کر دیں۔ اور فطرت کے نقص و ناتمامی کا ازالہ کر دیں اور
 ایسی ایسی چیزیں تخلیق کر لینا جن سے بہتر و صرف فطرت ہی میں موجود نہیں
 بلکہ تصویریں بھی نہیں آسکتیں یعنی جو انسان کے تخیل کی غایت پرواز
 کا آئینہ اور ظہور ہیں۔ ان تخلیقات میں فنکار کے پیش نظر ایک محسوسہ کیفیت
 ہوتی ہے۔ مادہ تکنیک اس محسوسہ قدر کو کسی طرح بیان کرنا چاہتی
 ہے۔ یعنی محسوس کو ایک مادی قالب میں ڈھال دینا اور مبدل
 کر دینا چاہتی ہے۔ مگر تکنیک تمام تر عقل و فکر کی پیداوار ہے۔

وہ متعین، مقرر اور جاہد سانچوں کے استعمال پر مجبور ہے یعنی اسکے
 سانچے عقلی ہوتے ہیں۔ مثلاً تصور پر اور بت بھی "آدمی" "گھوڑا" "گل" "کنول"
 "بھاڑ" "دریا" یا اس قسم کے اصلاحي "لفظ" یا منطقی
 "تصور" یعنی کسی "شے" کی ہوتی ہے۔ یعنی باوجود تصور پر اور بت کے
 ایک خاص ذات مثلاً نیولین اور گنگا کے ہونے کے تصور پر اور بت
 کو بہر حال منطقی تصور "آدمی" اور "دریا" سے تطابق رکھنا چاہیے۔
 اور بالکل نوے فی صدی سے بھی زیادہ اس تطابق کا تقاضا
 پیکر گری اور ہیأت گری میں ذخیل رہا ہے۔ گو مختلف زمان و مکان
 میں منطقی تصور سے آزاد ہیأت کاری کی بھی مثالیں ملتی ہیں۔ مگر ان
 مستثنیات کے علاوہ عام تطابق کی تحیل بہت ذخیل رہی ہے
 اور فنکار اخص عقلی سانچوں کے توسط سے کام کرتا ہے۔ گو اس کا متخیلہ
 ان سانچوں کے انتخاب اور اوں کو اپنے طور پر مربوط کرنے میں اپنے
 حدود میں آزاد ہے۔ مگر اک عقلی شے ہونے کی وجہ سے تکنیک میں
 احساس کو معہ اپنے تمام اجمال، بوقلمونی، اور ابہام کے کما حقہ
 ادا کرنے کی قدرت نہیں۔ اور احساس تکنیکی ہیأت قبولی کرنے
 کے عمل میں متعین، مشکل، تراشیدہ اور محدود ہو جاتا ہے۔ اس میں
 نہ ابہام کی گنجائش ہے، نہ تراشیدگی کی اور نہ نامتعیین اور محمل رہ
 جانے کی۔ اور پھر ایک عقل پروردہ اور فکر زاں سیدہ جنس ہونے کے
 ساتھ ساتھ تکنیک ایک مادی وسیلے کی بھی محتاج ہے۔ اور ہر مادی

شے میں ایک جبریت اور مجبوز مضمر ہے۔ مادی وسائل حرکت اور تغیر و
 تبدل کو یعنی کسی شے کو کسی شے میں تبدیل ہونے کے نہیں کھا سکتے۔
 مصور یا نقاش کسی اڑکے کا جوان ہونا یا کسی غنچے کا کھول ہونا نہیں
 دکھا سکتا۔ بعض وسائل مثلاً موسیقی کی آواز اور ادب و خطابت کے
 الفاظ بعض اور وسائل مثلاً نقاشی کے پتھروں اور دھاتوں کے
 مقابل میں کچھ سیال اور غیر محجز ہیں اور ان کے استعمال کی تکنیک
 اس طرح کی ہے کہ عمل میں ایک سیلابی اور تغیر پذیر شے کے سیلاب
 اور تغیر کو بھی کسی حد تک داخل کر سکیں۔ مگر کچھ بھی وہ محجز اور منجمد ہی ہیں
 اور محسوسات اور حسیات کے اجمال اور ابہام کا ساتھ نہیں دے سکتے
 بڑا سے بڑا شاعر بھی معشوقوں کی ناگفتنی اجمالی دلکشی اور نامنیرہ صدنگ
 دلفریبی کے بیان میں بسیار شہوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست، سے
 زیادہ نہ کہہ سکا معشوقوں کا محسوسہ اور مشہودہ کیف اس سے زیادہ
 وضاحت سے لفظ کے احاطے میں یعنی عقلی سانچے میں اور تکنیکی پیکر
 میں نہ ڈھل سکا۔ مگر تکنیک کا فریضہ ہی ہی ہے کہ وہ مبہم کو حتی المقدور
 واضح، اور گریزاں کو مقید کرے۔ چنانچہ شاعر نے بتوں کے آگے ایک
 ناقابل گرفت احساس کو بے نام کہہ کر ایک حد تک اپنے مبہم احساس
 کو مقید کر لیا اور بتوں کے ناقابل گرفت، ناقابل بیان، ناموسوم
 شیوے آپ کے سامنے ایک لفظی پیکر میں موجود ہیں۔ اور تکنیک کا
 ہی کمال ہے کہ وہ داخلی حسیاتی مہمات کو زیادہ سے زیادہ بہانہ

جہی ممکن ہو غیر مبہم، صاف، نمیز اور تراشیدہ بنا کر پیش کر دے۔ مبہم کو
 غیر مبہم ساچے میں ڈھال دے۔ نامیز اور سبٹ کو تراشیدہ اور کٹھی ہوئی
 ہیئت دیے۔ احساس کو اپنے تمام اجمال، بولکھونی اور ابہام کے
 ساتھ جلدہ کر دے۔ اجمال اور تنوع کٹھے ہوئے اور ایمانی بیکر میں سمویا
 ہو، ابہام ایک غیر مبہم بیکر میں جلوہ نما ہو۔ اس غیر مبہم بیکر میں ایک
 مبہم، اجمالی اور ایمانی کیفیت جس حد تک مقید ہوگا اسی تناسب سے
 تکنیک کی کامیابی کا معیار قرار پائے گا۔ کوزے میں سمندر نہیں سما سکتا۔
 کوزے میں سمندر نہیں بند کیا جاسکتا۔ مگر کوزہ جس حد تک "سمندر نما" ہو
 اسی حد تک کوزہ گر کی کوشش کامیاب ہے۔ تکنیک دراصل اسی طرح
 کی سمندر بہ کنار کوزہ گری ہے۔ اور فنکار ایک سمندر شکار کوزہ گر ہے۔
 مگر تکنیک کا ایک اور محض میکانیکی پہلو بھی ہے۔ یعنی عملی ترکیبیں طریقے
 اور حکمتیں۔ مگر اس محض عملی حکمتوں اور قواعد والے پہلو کو فنون لطیفہ کے
 نظریاتی رخ سے تعلق نہیں۔ اسی کو آپ لسانی علوم میں صرف و نحو یعنی اصطلاح
 "گرامر" کہتے ہیں اور دوسرے فنون میں فن گرامر کے مرادف کہہ سکتے
 ہیں۔ مگر تکنیک صرف گرامر نہیں۔ یہ دراصل فنون لطیفہ کی منطق ہے۔
 یعنی جس طرح منطق کا کام عالم فکر کے تصورات کو غیر مبہم بنا کر ان کو
 ایک معین مقرر اور تراشیدہ مفہوم اور دلالت دیدینا ہے اسی طرح
 تکنیک کا فریضہ عالم احساس و تخیل کے کوالف کو ایک معین، مقرر اور
 تراشیدہ ہیئت، بیکر اور صورت دیدینا ہے۔ اور چونکہ یہ صورت گری

اہام، اجمال، نا شخص اور بوقلمونی کی ہے اس وجہ سے اس کو اجمال، اہام
 نا شخص اور تعمیم سے معمور ہونا چاہیے ورنہ اس کی صورت گری ہی نہیں ہوگی۔
 فرد یا غیر منطقی گرامری قسم کے صنایع تکنیک کے اسی پہلو سے نا آشنا ہوئے
 ہیں۔ وہ اپنے وضع کردہ پیکر کو بہت مخصوص، محدود اور غیر تعمیمی بنا دیتے
 ہیں۔ اس وجہ سے ان کا عمل فنون لطیفہ کی منزل سے اتر کر ایک فرد
 منزل پر آجاتا ہے اس میں کوئی غیر سہم اور ایمانی حسیاتی اور تخیلہ عنصر یا
 نہ ہوتا ہی نہیں یا تخیل کا صرف وہ پہلو ہوتا ہے جو شخص مواد کے ہیر پھیر کے
 ذریعے نمایاں کیا جاسکتا ہے یعنی جو دراصل گرامر سے وابستہ ہے مثلاً
 ادب میں الفاظ کے بل پر ایک فرضی مطلب ادا کرنا یا کسی لفظ کا کسی خاص
 پہلو سے عبارت میں بیٹھ جانا۔ یا چند الفاظ کے محض لسانی ربط سے ایک
 خارجی مضمون پیدا ہو جانا۔ یا کسی صنعت کا آجانا وغیرہ وغیرہ۔ اس
 قسم کے عمل احساس اور حسیات کے نقطہ سے شروع ہی نہیں ہوتے۔
 ان کی تجربات اور مشاہدات پر مبنی نہیں ہوتی ان کی خشت اول ہی غیر
 حسیاتی اور فرضی ہوتی ہے۔ ان میں صرف ایک تکنیکی عنصر ہوتا ہے۔
 اور تکنیک کا بھی منطقی رخ نہیں۔ کیونکہ اس کے لئے تو حسیات، احساس
 اور جذبات کی نیو پر شروع ہونا ضروری ہے۔ ان کا مبداء گرامری ہوتا ہے۔
 ان کا مبداء اور منتہا دونوں تکنیک کا غیر جمالیاتی یا اوچھا سائنم جمالیاتی
 جزو ہوتا ہے۔

تو اک جمالیاتی عمارت کی اساس اور اس کی ساخت کا مواد حسیاتی

ہوتا ہے۔ اس کی تعمیر کا محرک ایک ہیجان، اس میں سکونت پذیر
 ایک جذبہ، اور اس کا آرگٹکٹ یا ڈیزائنر متخیلہ، اور اس کا انجینئر تکنیک
 ہوتا ہے۔ حسیات، جذبات اور متخیلہ کے آپس کے ربط کے متعلق جو
 کچھ سر دست کہنا تھا کہا جا چکا۔ مختلف سیاقوں میں میں اسی کے
 کچھ تفصیلی یا خصوصی پہلو کھڑے کیے بیان ہوں گے۔ مثلاً جہاں جمالیاتی
 قدروں کے عوارض و خصوصیات اور ان کی نوعیت کے ماخوذی یا
 نظری ہونے کی بحث آئے گی یا جہاں فنون لطیفہ کے مختلف اصناف
 میں ان سے گانہ اجڑے ترکیبی کے مختلف تناسب میں واقع ہونے کی
 بحث آئے گی۔ یہاں پر اب یہ غور فرمائیے کہ ان جمالیاتی عمارتوں کی
 تعمیر میں عقل و فکر صرف تکنیک کے توسط سے دخل ہو سکتی ہے یا ہونا
 چاہیے۔ ورنہ نہ حاسہ کو کوئی واسطہ عقل سے ہے نہ جذبات کو نہ
 تخیل کو۔ ظاہر ہے کہ اس نوعیت کے ایک عمل کا اثر بھی ایک غیر عقلی
 نوع کا ہونا چاہیے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس سے جو جمالیاتی رد عمل
 اکھڑتا ہے یعنی ہر لطف اور حظ حاصل ہوتا ہے وہ بھی ایک غیر عقلی جنس
 ہے۔ لطف نہ عقل کے توسط سے حاصل ہوتا ہے اور نہ عقل کو کہتے
 ہیں کہ جی خوش ہو گیا۔ طبیعت خوش ہو گئی۔ اور راجی اور طبیعت
 اور انھیں کے ہم معنی الفاظ جو اس موقع پر زبان پر آتے ہیں سب کی
 دلالت عقل و فکر کے عنصر سے بالکل مبرا ہوتی ہے۔ لطف محسوس ہونے
 کی ایک شے ہے۔ استخراج استنباط اور استقرار کی نہیں۔ اس کے

آغاز اور انتہا کے دونوں سرے تمام تر حاسوں سے وابستہ ہوتے
 ہیں۔ مگر ظاہر ہے کہ لطف محض بدنی اور جسمانی رد عمل کا نام نہیں۔ میں نے
 لکھ دیا کہ لطف محض بدنی اور جسمانی رد عمل کا نام نہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے
 کہ لطف بہ جز جسمانی لذت کے اور کچھ نہیں۔ آدمی کے پاس بکھر جسم کے
 ہے کیا؟ چنانچہ نفسیاتی رد عملوں کے محض ایک منافع الاعضائی یعنی
 جسمانی بلکہ حیوانی ہونے کے نظریے کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ مگر
 پہلا بیان اس محدود اور مخصوص تعریف کے ساتھ درست ہو سکتا ہے
 کہ لطف کا اثر صرف اس عضو تک محدود نہیں جو اس کا نقطہ آغاز ہو۔
 آوازوں کا لطف صرف کان تک محدود نہیں گو ان کا پہلا رد عمل ویسا
 ابھرتا ہے جیسا کہ کسی نقطے سے شروع ہو کر منتشر ہونے لگتا ہے۔
 اور تمام پھیل جاتا ہے۔ اگر یہ اس قسم کا ہو کہ جسمانی اور اعضائی تناؤ
 اور انقباض پیدا کر دے تو تکلیف ہے۔ اور اگر تناؤ اور انقباض کو
 تحلیل کر دے تو لطف ہے۔ لطف دراصل نام تو جسمانی ہی لذت کا ہے
 مگر یہ کسی خاص جو اس یا خاص عضو کے ساتھ مختص نہیں حالانکہ اس
 کا ایک سر ایک مخصوص جو اس اور عضو سے وابستہ ہوتا ہے۔ مگر ذرا بھی
 شدید ہونے کی صورت میں یہ مقامی نہیں رہتا۔ اور اگر اس کا اثر عام
 ہو گیا تو لطف یا تکلیف میں مبدل ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر جسمانی رد عمل
 کسی خاص جزو بدن تک محدود رہے تو وہ "خس" ہے اور پھیل کر عام
 ہو جائے تو لطف۔ لطف کے غیر مقامی سبب اور عام اور "خس" کے

مقامی محدود اور مختص ہونے کی وجہ سے مدت دراز تک یہ غلط فہمی
 پھیلی رہی کہ لطف گو یا جس سے ایک غیر متعلق شے ہے مثلاً نغمے کے
 لطف کو سماعت سے ایک علیحدہ شے قرار دیا گیا۔ تصویر کے لطف
 کا بصارت کے علاوہ کوئی اور سبب اور ذریعہ قرار دیا گیا اور محض جسمانی
 رد عمل یعنی منافع الاعضائی فریضے اور لطف کر بالکل دو جنس کی شے
 قرار دیا گیا حالانکہ جنس اور نوعیت کے اعتبار سے دونوں ایک جنس کی
 چیزیں ہیں۔ منافع الاعضائی رد عمل اور لطف میں صرف خاص اور
 عام کا فرق کیا جاسکتا ہے۔ اول الذکر مقامی ہوتا ہے اور آخر الذکر
 بسیط۔ یہ پہلو ذہن نشین کرنے کے بعد لطف اور جسمانی لذت مرادوں
 ہیں۔ اور دونوں کا مبیع حسیاتی ہے۔ لطف کے غیر حسیاتی اور محض
 جسمانی نہ ہونے کے نظریے کی بنیاد ڈھونڈنے میں یہ بات بھی دخل رہی کہ
 ایک ہی شے اکثر و بیشتر چند حواسوں پر اثر انداز ہوتی ہے مثلاً گلاب
 کا پھول جس کا اد پر ذکر ہوا کہ اس کا رنگ، مہک، شباهت اور ملا
 باصرہ شامہ اور لاسہ کو بیک وقت متاثر کرتا ہے اور یہ کوشش رہی
 کہ اس کے مختلف حاسوں پر اثر اندازی کا ایک مشترکہ نام رکھا جائے
 اور اس کا ایک واحد ذریعہ اور سبب قرار دیا جائے۔ یعنی گلاب
 کا باصرہ، شامہ اور لاسہ پر بیک نفس اثر انداز ہونا ایک واحد
 اور غیر حسیاتی اثر قرار دیا جائے اور اس کا ایک واحد اور غیر محسوس
 سبب قرار دیا جائے۔ یعنی یہ نہیں کہ رنگ، خوشبو، نرمی اور زراعت

و غیرہ باصرہ شاتمہ اور لامہ کو جو ہمیک وقت متاثر کرتے ہیں وہی گلاب کے لطف کے اسباب ہیں۔ اور انکا جو رد عمل ہوتا ہے وہی مخلوط اور مرکب رد عمل لطف ہے۔ بلکہ گلاب میں ان مخصوص محرکات کے ماوراء کوئی واحد محرک لطف کا ہے۔ اور حاسوں کے علاوہ کوئی اور واحد قوی موثر ہوتا ہے۔ اس طرح کی کوشش کچھ نفسیاتی مسائل کے نادر یافتہ ہونے کی وجہ سے اور کچھ ایک خاص قسم کے عقلی فاسفہ کے ساتھ خوش اعتقادی اور غلو کی وجہ سے تھی۔ اس طرح کی کوششوں اور مقصدوں کے پس پردہ کام کرنے والا فلسفہ اور اسکے نتائج کا ہم لوگ کھوڑا مطالعہ کریں گے کیونکہ باوجود لائینی ہونے کے یہی طریقہ مروج رہا۔ اس کی ایک تاریخی اہمیت ہے۔ اور مسائل کے بعض پہلو بھی ذہن نشین ہو جاتے ہیں۔ مگر اب اس طرح کی کوششیں جاری رکھنے کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی۔ لطف اور احساس و جو اس کا بولی دامن کا ساتھ ہے۔ لطف و رائے جو اس و احساس کوئی شے نہیں۔ ہاں ایک ہی جنس کی اشیا ہونے کے باوجود مقامی حس اور لطف ایک دم مراد نہیں۔ اور یہ پہلو نظر انداز نہونا چاہیے کہ گلاب کی رنگت کا رد عمل جو خود آنکھوں کے اعصاب اور دماغ کا بائس کی جھلیوں پر اور نزاکت کا لامہ پر ہوتا ہے وہ بذات خاص لطف نہیں بلکہ ایک منافع الاعضا کی رد عمل ہے اعضائی رد عمل کے لطف میں مبدل ہو جانے کے لئے یعنی ایک جمالیاتی قدر میں مبدل ہو جانے کے لئے دو شرطیں مقدم

ہیں۔ ایک اس کا مقامی کی حد سے گزر کر عام ہو جانا۔ اور دوسری اس کا
 اس طرح کا ہونا کہ انقباض، میکان، کشائش اور تناؤ جیسے اثرات تحلیل
 ہو کر اعضائی انبساط، انشراح اور سکون کی صورت پیدا ہو جائے۔
 جمالیات کے نقطہ نظر سے تو اگر کسی تحدید کی ضرورت نہیں معلوم
 ہوتی۔ مگر فنون کے سلسلے میں یہ قید بڑھانا ہو گا کہ جو شے اس طرح کا
 رد عمل ابھارے اس کی تخلیق میں انسان کا بھی ہاتھ ہو۔ کیونکہ اگر وہ
 عمل ابھارنے والا ہیچ انسان آفریدہ ہی نہیں تو پھر وہ "عمل" کیسے قرار
 پاسکتا ہے؟ مثلاً ایک واحد سر باہنگ جمالیاتی قدر سے تو محال ہو سکتا
 ہے مگر وہ کوئی "عمل" نہیں۔ (جمالیاتی نقطہ نگاہ سے واحد سر اور
 واحد رنگ بسیط تاثر پیدا کر دینے کی صورت میں اک قدر کی حیثیت
 اختیار کرے گا مگر اس کے فنی عمل میں تبدیل ہو جانے کے لئے اور
 چند شرطیں بھی ضروری ہیں۔ مگر جمالیات میں مزید تحدید کی ضرورت
 نہیں) مخصوص اور محدود مگر بسیط اور لطیف اثر صرف ایک ہی حالت
 کے ذریعے بھی ظہور پذیر ہو سکتا ہے مثلاً صرف ایک سر یا رنگ سے
 اور یہ ایک وقت چند واسوں کے ذریعے بھی مثلاً گلاب کے پھول،
 شفق کی تصویر اور تاج محل سے۔ اور یہ بھی بخوبی ممکن ہے بلکہ اکثر ایسا
 ہو جاتا ہے کہ اعضائی اثر تو ہو مگر شدت کا وہ درجہ نہ حاصل کر سکے جو
 ایک بسیط اور عام اثر میں تبدیل ہو جانے کے لئے ضروری ہے مثلاً
 روشنائی کے صرف ایک سیاہ دھبے کا اثر صرف آنکھ کے اعصاب

تک رہ جائے گا۔ مگر یہ دو باتیں یعنی محرک و مہیج سے بیک وقت عین جاسو
 کا متاثر ہو جانا اور اعضائی رد عمل اکھڑے کے باوجود اکثر اوس اثر کا عام
 ہونا ایک مدت تک عقدہ لائیکل بنکر گشتائش کا مضحکہ اڑاتی رہیں
 اور لطف کی صحیح تحلیل و تجزیہ کی راہ میں حائل ہوتی رہیں۔ اور نکاح سے خود
 اثر یعنی لطف کی اور گلے اسکے سبب کی حسیات و احساس کے علاوہ کہیں اور
 تلاش رہی اور لطف سے اعضائی رد عمل کے عنصر کو ایک دم خارج کر دینے کی
 کی کوشش کی گئی۔ یہ رویہ جیسا کہ ابھی اوپر گزرا اور اسباب کا نتیجہ تھا اور لا
 نفسیاتی مسائل سے لاعلمی کا۔ اور دوسرے ہر شے کی صرف عقلی تاویل ہونے
 کے مذاق کا۔ لطف کی ورائے حسیات ایک نرمی عقلی تاویل نہ ممکن تھی اور نہیں
 مگر اسطو کی نکتہ رسی نے ڈھائی ہزار سال قبل بھی جمالیاتی لطف اور محض حسیلی لذت
 میں ایک لطیف تمیز کی تھی۔ ڈھائی ہزار برسوں کے بعد یہ امتیاز بالکل اپنی اصلی
 حالت اور صورت میں تو برقرار نہیں۔ مگر ذرا سا صورت بدل کر کانٹ اور تھام
 جدید فلاسفہ کے یہاں موجود ہے۔ یعنی صورت بدلنے کے بعد ہنوز "فلاسفہ"
 ہی ہے۔ ہم لطف کو "جمالیاتی" اور "حسیاتی" میں نہیں تقسیم کر سکتے۔
 کیونکہ جمالیاتی لطف بھی حسیاتی ہے۔ یا کم از کم اوس میں حسیات حریف
 غالب ہیں۔ مگر کچھ بھی جمالیاتی لطف اندوزی یعنی مکمل فراغ اور خود فراموشی
 بعض مقدمات کے بغیر محال ہے۔ اور یہ مقدمات خوشی کی ایک ہلکی سی
 سطحی لہر کے مکمل فراغ اور خود فراموشی میں تبدیل ہو جانے کے لئے تقریباً
 گویا ضرور کی حد تک ہیں۔ کیونکہ لطف تو نام ہی اک مکمل نفسی فراغ کے

عالم کا ہے اور اک نفسی فراغ کے عالم میں پہنچ جانا ہی لطف ہے۔
 اور چونکہ عالم فراغ ہر قسم کے بھیج سے مخلص ہے اس لئے اس میں داخل
 ہونے کی یہ شرط ہے کہ باریابی چاہئے والا مخلص بالطبع آئے۔ یعنی جمالیاتی
 مطالعہ کے لئے لازم ہے کہ طالب لطف کا مطالعہ بے لوث ہو اور ان
 مقاصد سے آلودہ نہ ہو۔ محض لطف اندوزی کے جذبے کے تحت
 یہ مثلاً رفع حاجت کے لئے مساعی، حصول ثواب کیلئے ریاضتیں،
 تحصیل علم کی کاوشیں، اور سٹ کی چوٹی فتح کر کے نام باریابی کی
 کوششیں یا عالمی اولمپک میں نیرہ افگنی کا مقابلہ جیت لینے کی مشقتیں
 جمالیاتی سرگرمیاں نہیں۔ اور جمالیاتی لطف فراہم کرنے کے اسباب
 نہیں۔ کیونکہ ان کی زحماتیں، صعوبتیں اور مشقتیں لطف کے ممکن عنصر کو
 تقریباً دھو ڈالتی ہیں۔ یا ناقابل حس منزل تک پہنچا دیتی ہیں۔ ایک چھوٹے
 سے سرحدی محاذ کا مشترک پڑ جانا ممکن ہے۔ مگر سرحد سے ذرا بھی
 ہٹ کر فرق محسوس ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ اسی شرق کو ارسطو
 اپنے مخصوص اخلاقی آمیز فلسفیانہ انداز میں کہتا ہے کہ جمالیاتی
 لطف اور محض جسمانی لذت میں یہ فرق ہے کہ ایک فرد کا لطف دوسرے
 کو محروم کرنے میں ہوتا ہے اور اسی وجہ سے رشک بعض حصہ اور
 عداوت جیسے پلید اثرات سے متاثر ہوتا ہے۔ اخلاقی نقطہ نگاہ سے
 جمالیاتی لطف کی یہ خصوصیت مسلم ہے مگر لطف کی تعریف یا تفسیر نہیں
 مگر چونکہ اس کی تعریف کے منافی نہیں اسوجہ سے بالکل قابل قبول

ہے۔ یہ دراصل لطف نہیں بلکہ اکثر قسم کی لطیف اشیا کی خصوصیت ہے، جن میں بیک وقت متعدد نفوس کے حق میں لطف بخش ہونے کی اہلیت ہے۔ بعض چیزیں ایک ہی ذات کو لطف پہنچا کر اپنی لطف پروری کی قدرت کھودتی ہیں۔ یہ ہیں کہ اُن میں لطف زائی کی قدرت نہیں بلکہ بہت محدود اور کمزور قوت ہے اور فوراً تمام ہو جاتی ہے۔ سوال دراصل رد عمل کی نوعیت کا نہیں بلکہ صرف اس کی شدت اور قوت کا ہوتا ہے مثلاً نازنگی کی ایک قاش کہ بیک وقت چند آدمی کے حق میں لطف بخش نہیں ہو سکتی۔ مگر اس کے پسنی نہیں کہ اس میں ایک مقامی اعضائی رد عمل ابھارنے کے علاوہ کوئی اہلیت ہی نہیں اور کھانے والے کو جو مزہ ملتا ہے وہ محض اعضائی ہے اور کسی حالت میں کبھی لطف میں تبدیل ہی نہیں ہو سکتا۔ اور لطف ایک ایسی شے ہے جو نازنگی چشی کے ذریعے ہم ہی نہیں پہنچ سکتا۔ ہاں یہ درست ہے کہ نازنگی کا مزہ مگر اعضائی رد عمل ہی کی منزل پر رہ جائے گا اور لطف میں تبدیل نہ ہوگا۔ اور اسی نازنگی سے لطف دو آدمی کو یہ یک نفس نہیں ہو سکتا ایک کا لطف دوسرے کو خروم کر کے ہوگا۔ یہ خلاف اس کے غالب کے شعور سے لطف اٹھانے میں سارا عالم شریک ہو سکتا ہے۔ وہ رزق کے داتوں کی طرح نہیں، جس پر کھانے والے کا نام لکھا ہوتا ہے اور دو آدمی بہ یک وقت نہیں کھا سکتے۔ اس کو لاکھوں آدمی بہ یک وقت بڑھ سکتے ہیں اور اس سے بڑھ کر بعض بعض فرضی اور بعید از قیاس

صورتیں ذہن میں رکھ کر تو غیر محرومی کی صفت لطف کی تعریف سے بدل کر
 لطیف شے کی خصوصیت میں تبدیل ہو جاتی ہے ورنہ بالعموم ارسطو کا کہنا
 درست ہے اور جمالیاتی لطف عامۃً دوسروں کو محروم کر کے نہیں حاصل
 ہوتا کیونکہ یا تو یہ ایسی کثیر الوقوع فطری اشیا سے ہم پہنچ سکتا ہے جو
 فیضانِ ازل سے بے ذریعہ فراہم کر دیئے ہیں یا غالب کے شعر کی طرح بیک
 نفس بے شمار آدمیوں کو میسر آ سکتا ہے۔ اور ہر کا حصہ دوسرے کے حصے
 سے بچہ موثر ہوتا ہے۔ اس لیے اس سے اس میں لطف اندوزی میں باہم رشک و حسد بعض
 اور عداوت کے مواقع ہی نہیں پیدا ہوتے۔ اسی کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ لطف اندوزی
 کیلئے لطف اندوز میں رشک و حسد بعض اور عداوت جیسی آلائشوں کا موجب
 نہ ہونا خود لطف اندوزی ہی کے لوازمات ہے کیونکہ اگر نفس میں ان اقسام
 کا پر جوش اور قوی جہج موجود ہو تو پھر تناؤ و کشاکش و میجان سے رہائی کہاں
 ممکن ہے۔ اور یہ نقطہ نگاہ جمالیاتی لطف کی تعریف میں ایک وقار
 اور عظمت کی شان پیدا کر دیتا ہے۔ اسی طرح بعضوں نے لطف کو محض پسندگی
 یا خوش آئندگی یا اس کے مرادف کوائف سے بھی تعبیر کرنا چاہا ہے مگر یونانی
 اخلاقی اور معنوی فلسفیوں اور اونکے مابعد کے سارے معقولیوں کی یہ ساری
 کادشیں دراصل نفسیاتی، حسیاتی، داخلی اور ذاتی عناصر کی نظر انداز کرنے
 اور ذاتی، عقلی، خارجی اور معروضی کلیات و تصورات کے پیچھے دوڑنے کا نتیجہ
 تھیں۔ اوس دور میں جمالیات کے مسائل بھی نرے اخلاقیات اور فلسفے کے
 موضوعات کی حیثیت سے بظاہر کیے جاتے تھے۔ اور معنوی فلسفیوں کا

جو صدمہ تھا کہ عقولات میں بھی اقلیدس اور ریاضی کی طرح مطلق تقدیریں
 تعین کر دیں۔ وہ نفسیاتی رد عمل کو بھی عقلی قرار دیتا چاہتے تھے۔ اور اس
 کا ایک عقلی جنس کا محرک بھی مقرر کرتا چاہتے تھے جو مطلق الاطلاق ہو۔
 زمانی اور مکانی اسباب و علل سے نامور نہ ہو۔ تاغیر پذیر ہو۔ بغرض لطف
 ایک طرح کا نفسی رد عمل ہے۔ اس میں عقل و فکر و خیال نہیں۔ عقل و فکر
 کے بلا واسطہ براہ راست حاسیہ کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔ اس کا احساس
 تناؤ، شمشکش اور انقباض کی تحلیل کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔
 یعنی جس طرح فنکار کا ہيجان اور اضطراب و تلمیذ میں تبدیل ہو جانا
 ہے اور ایک تعمیری کام کے ذریعہ نکاس کا سامان پیدا کرتا ہے اور
 بالآخر صرف تعمیر ہو جاتا ہے اسی طرح ایک فنی عمل اوس میں جو مستور
 ہے اوس جیسا ایک رد عمل اردوں میں ابھار کر ان کے لئے بھی اس
 طرح کے انقباضی اور اضطرابی کوائف کو تحلیل کر دیتا ہے اور ان
 کے لئے ایک ساز لطف و انبساط بن جاتا ہے۔ جب آپ کو کوئی اچھی
 غزل پڑھتے ہیں تو متغیر متعل ہو کر ایک سیل خیالات میں بہ جاتا ہے۔
 اور لمحے لمحے بھر کے لئے دل میں گونا گوں خیالات آ کر نامعلوم طریقے
 پر نفسی کشمکشوں کو تحلیل کر دیتے ہیں۔ بعضوں نے لطف کو تخیل کے
 اس طرح متحرک ہو کر ایک سیل خیالات میں پڑ جانے کا محمول کیا ہے
 اور لطف کے اسی پہلو پر زور دیا ہے بعض فنون مثلاً ادب کے تمام
 اصناف رزمیہ، المیہ، یا افسانہ وغیرہ میں خود آنکھ کو جو حروف کے

پڑھنے کا کام انجام دیتی ہے کوئی حفظ نہیں حاصل ہوتا۔ اس طرح کے فنون
 میں احساس لطف کا نقطہ آغاز کوئی حواس نہیں بلکہ تخیل ہوتا ہے۔
 کیونکہ الفاظ حواس ظاہری پر موثر نہیں ہوتے۔ وہ تخیل ہی کو پھیلانے
 ہیں۔ اور بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ اس طرح کے فنون میں حسیات درمیان
 میں دخل نہیں۔ مگر تخیل تو خود حسیات کا بدلا ہوا روپ اور بدلا ہوا نام ہے
 اور الفاظ سے تخیل کے متحرک ہو جانے کی خود صلاحیت ہی حسیات کے
 فراہم کردہ تجارب کی پروردہ ہے۔ تخیل میں جو مواد محفوظ ہوتا ہے وہ
 تمام تر حسیات کا ہم پوچھا ہوا ہوتا ہے۔ اور تخیل کا پھیل جانا یا متحرک
 ہو جانا محض اسی حسیاتی مواد کی ایک خاص طرف رجعت سے عبارت ہے
 ہے تخیل ایک معنی میں گویا گزشتہ اور منسلک تجارب کا مخزن ہے الفاظ
 دراصل تخیل کے حق میں ایک تازیانہ ہیں۔ اور ہر لفظ اوس کے حق میں
 ایک پھیر یا اشارے کا کام کرتا ہے۔ اور یہ بحث صورت حال میں صرف
 یہ ہوتا ہے کہ محرک اور حواس و حسیات و احساس کے درمیان میں ایک
 واسطہ حاجب آجاتا ہے بعض مخصوص اور محدود اغراض و مقاصد
 کے لئے حواس و حسیات اور تخیل میں امتیاز کرنے کی ضرورت کا پیش
 آجانا ممکن ہے۔ ظاہر ہے آئن اسٹائن کے نظریہ اضافیت کے رد میں
 اترا یا دکھن رخ بیٹھا ہوا ہونے کی صورت میں دائیں اور بائیں ہاتھوں
 کی گھڑیوں میں دو مختلف وقت ہوتا ہے۔ اور آدمی کی مگر ہرنٹ بلکہ ایک
 ہی منٹ میں ساٹھ بار بدل جاتی ہے اور اس لحاظ سے پورب کے دالان

اندر کھیم کے کمرے کی گھڑیوں میں دو وقت رکھنا چاہیے اور ہر لمحہ کمر کی ایک
 مختلف طول بتانا چاہیے۔ مگر کوئی عمل ایسا اگر کرنے لگے تو بجا طور پر دیوانہ
 سمجھا جائے گا۔ یہ نزاکتیں، نوٹولوجی (علم الوجود) اور الہی مودجی (فن العلم)
 کی موشگافہ مباحث تک محدود رکھنا چاہیے۔ اور عملاً علم النفس سے
 سبق لے کر جب تک فرق ایک محسوس مقدار نہ اختیار کرے اس کو
 نذر انداز کر دینا چاہیے۔ علم النفس والوں نے تمام حسابات کی امتیازی
 صلاحیتوں کی بالائی اور زیریں حدیں دریافت کر رکھی ہیں مثلاً کان یا
 آنکھ میں بہت خفیف تفرقوں کے امتیاز کی قدرت نہیں۔ اور جب تک فرق
 ایک معینہ اور مقررہ مقدار یا درجہ نہ حاصل کرے لا محسوس ہوتا ہے۔ ایک
 لاکھ اور ایک لاکھ پانچ اعشاریہ سے جو دو آوازیں پیدا ہوتی ہیں ان کی بلند
 یا ایک لاکھ اور ایک لاکھ پانچ گز بلندی دو چیزوں کی لائبان میں فرق تو ہوتا
 ہے۔ مگر یہ فرق صرف عقلی ہوتا ہے محسوس نہیں۔ اور ہر فرق جس کی کم از کم
 اساس و بنیاد محسوسات پر ہو وہ جمالیات اور فنون لطیفہ میں قابل فرو
 گذاشت ہے۔ اسی طرح لطف کے بارے میں بھی حسابات اور تخیلہ کی
 تمیز نظر انداز کر دینا چاہیے۔ کیونکہ یہ دونوں دراصل یا تو ایک ہی ہیں یا
 اس قدر متمیز نہیں کہ بہ تمیز قائم رکھی جائے۔ یا یوں کہتے کہ دونوں اس حد
 تک ایک دوسرے سے متخالفت اور تضاد نہیں رکھتے کہ دونوں کی لطف
 کی تاویل میں ساتھ ساتھ گنجائش نہ ہو۔ مگر علم لطف ایک انشراح اور
 کشاکشی رد عمل ہے جو تمام تر حسابات اور تخیلہ کے توسط سے طبع و پذیر ہوتا

ہے۔ ایک جمالیاتی عمل میں ہی انشراحى عنصر مقید ہوتا ہے۔ فن کار کو عمل کی تعمیر اور تکمیل کے بعد جو مبجھان، اضطراب، کشاکش اور تناؤ سے ہسٹکاری ہو جاتی ہے وہ اس میں محفوظ ہوتی ہے۔ اور عمل کے ذریعہ سے غیر تک منبقل ہو جاتی ہے۔ اور ایک عالم کو سیر آسکتی ہے۔ کسی عمل سے لطف اندوز ہونا اور اس کے لطف زائی کے اسباب کو سمجھنا بالکل دو باتیں ہیں۔ کسی چیز سے لطف اندوز ہونے کے لئے عقل کی ضرورت نہیں۔ ایک طفل شیر خوار، اک اہل روستا زادہ اور شاہ مجاذب و مجاہدین بھی لطف اندوز ہونے کی اہلیت سے محروم نہیں۔ کیونکہ عقل کو لطف سے مطاق کوئی واسطہ نہیں۔ عقل محفوظ نہیں ہوتی۔ محفوظ یا حاسہ ہوتا ہے یا متخیلہ۔ مگر کسی عمل کے روبرو اس سے نصف فراہم ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے "سمجھنے" کا عمل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ ہم صرف عمل سے محفوظ ہی نہیں ہوتے بلکہ کم و بیش حسب استطاعت اسکو "سمجھتے" بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ سمجھنا حاسہ یا متخیلہ کا فعل نہیں۔ یہ تمام تر عقل کا فعل ہے۔ جرمن اشعار سے عامۃ ہندوستانی اور اردو اشعار سے عامۃ جرمن محفوظ نہیں ہوتے۔ کیونکہ عامۃ ہندوستانی جرمن "اور جرمن اردو نہیں" سمجھتے، مگر غور کیجئے کہ یہ سمجھنا اور نہ سمجھنا عقل سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا۔ یہ نہ سمجھ سکتا عقل کے تصور کی وجہ سے نہیں۔ بلکہ متخیلہ کے نامتائزہ شدہ وہ جلتے کی وجہ سے ہے۔ جرمن الفاظ ہندوستانی کے متخیلہ کو متاثر نہیں کرتے

ادس کو نہیں پھیرتے۔ ادس کے حق میں اشارے کا کام نہیں کرتے۔
 وہ ان کی پھیر سے ایک سیل تصویر میں نہیں پڑ جاتا۔ اون میں ہندوستانی
 کے لئے ایک سلسلہ خیالات ابھار دینے کی قدرت اور اہلیت نہیں۔
 جرمن زبان سیکھ جانے سے جرمن الفاظ کی عدم اہلیت چلی جاتی ہے
 اور ادن میں متحرک کر دینے کی صلاحیت آجاتی ہے اور پھر ہندوستانی
 میں بھی گوئے، شکر، اور سنگ کی شاعری سے محفوظ ہونے کی اور ان سے
 لطفت اندوز ہونے کی لیاقت پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی طرح تاج محل کو
 دیکھ کر ایک عامی ادس قدر محفوظ نہیں ہوتا جس قدر ایک ہندس اس
 کی وجہ سے نہیں کہ ادس کی عقل ادس سے کم فہم ہے۔ بلکہ تاج محل کے
 گنبد، مینار، محراب، تعریے کے خطوط اور نقش و نگار وغیرہ ادس کے
 متخیلہ کو تحریک میں نہیں لاتے۔ ادس کے حق میں اشارے کا کام
 نہیں کرتے۔ ادس کے متخیلہ میں خیالات کا کوئی سلسلہ نہیں ابھارتے۔
 وہ ایک عام ہندوستانی کے جرمن الفاظ اور عبارت نہیں سمجھنے کی طرح
 ہندوستان کی تحریر اور الفاظ و عبارت نہیں سمجھتا۔ مگر یہ سمجھنا اور نہ سمجھنا جیسا
 کہ آپ دیکھ چکے عقل و فکر سے بالکل نامتعلق ہے اور تمام تر متخیلہ کے
 متحرک ہو جانے اور غیر متحرک رہ جانے سے عبارت ہے۔ مگر بد قسمتی سے
 ”سمجھنے“ ہی کا لفظ ادس رد عمل کے لئے کبھی استعمال ہے جس کو عقلی و فکر
 سے تعلق ہے جو ذرا عقل و فکر کا ایک فعل ہے مثلاً اقلیدس کا پانچواں
 یا ساتواں اثباتی مسئلہ ”سمجھنا“ یا اضافیت کا نظریہ یا منڈل کا اصول

"تمنا سل" سمجھنا "یہ" سمجھنا، بالکل ایک عقلی و فکری کاوش اور رد عمل ہے۔
 متخیلہ کا متحرک ہونا یا ہونا کوئی شعوری ارادی اور اختیاری فعل نہیں کسی
 کی یہ قدرت اور اختیار میں نہیں کہ کوئی لفظ سنے یا کوئی شے دیکھے اور
 اس کے متعلق کوئی خیال متخیلہ میں نہ آنے دے۔ "گلاب" کا لفظ سنکر
 یا پھول دیکھکر کوئی نہ کوئی تصور متخیلہ میں گذرتا ہی ہے۔ مگر گلاب کا لفظ سنکر
 یا پھول دیکھکر کوئی اس پر غور و فکر پر مجبور نہیں ہو جاتا۔ گلاب کے متعلق
 غور و فکر کرنا ایک بالکل ارادی اور شعوری فعل ہے۔ شعر "سمجھنے" کے
 اصلی معنی دراصل اس پر اسی قسم کا ایک ارادی اور فکری عمل کرنا ہے۔
 اسکو عقل و فکر کی تحلیل اور تجزیہ کی قدرت کے سپرد کر دینا ہے۔ ظاہر ہے کہ
 یہ فعل شعور اور سمجھنے والے کے مابین محض مخطوط ہونے کے علاوہ ایک اور قسم
 کا رابطہ پیدا کر دیتا ہے۔ اس معنی میں شعر سمجھنے کی بالار اوہ کوشش کرینوالا
 محض ایک لطف اندوز کی حیثیت نہیں رکھتا۔ مگر ہندس کے لئے عبارت
 سے، ہرور کے لئے تصویر سے اتنا ش کیلئے مجسموں سے اور جو سبقتار کے لئے
 نمونوں سے "لطف اید و زہونے" اور اس کے "سمجھنے" کا عمل استفادہ
 ساتھ ساتھ چلتا ہے کہ فلسفہ جیسا مومنگا و فن بھی دونوں میں کامل امتیاز
 قائم نہ کر سکا۔ اور لطف اندوزی جو ایک حسیاتی اور تخیلی رد عمل ہے اور
 سمجھنا جو ایک عقلی و فکری فعل ہے دونوں میں خلط بحث کا مرتکب
 ہو گیا یعنی لطف اندوزی کو بھی فکر سے منسوب کرنے کی کوشش کی گئی۔
 اس کو ایک غیر حسیاتی قدر مانا گیا۔ مگر یہاں کھردہ ہی کہنا پڑتا ہے۔ اور نہ

جانے کتنی بار دہرانا تہران اٹھ سکا کہ یہ جرم دراصل فلسفہ کا نہیں بلکہ
 فلسفی کا ہے۔ اس کی ایک جہتی کا ہے۔ اور بہت اکثر اس کے کسی
 خاص نظام اخلاق وغیرہ کے ساتھ غلو اور شغف کا ہے۔ اور اس کے
 ہمہ گیر کلیات قائم کرنے کے جنون کا ہے۔ کلیات کا دام کافی وسیع کیا
 جاسکتا ہے۔ بیان بہت کافی تعمیم کے ساتھ اور بہت بسیط دلالت
 کے ساتھ ممکن ہے۔ مگر کبھی اس کی ایک حد ہے۔ تمام عالم کا بیان
 ایک لفظ میں نہیں سمودا جاسکتا۔ فلسفیوں کا ایک گروہ حسیات کو
 ایک دم نیست کر دینا چاہتا ہے۔ اور غلو میں تمام جالیاتی رد عملوں کو بھی
 عقلی اور فکری بنا دینا چاہتا ہے۔ دوسرا گروہ عقلی و فکر کو نیست کر دینا چاہتا
 ہے اور اپنے غلو میں ہر شے کو حسیاتی قالب میں ڈھال لینا چاہتا ہے جس
 منطقتاً تو یہ انتہا پسندی ایک حد تک درست ہے۔ اور نئے قیاسی راؤں
 کے لئے اس کے سوا ہمارے نہیں۔ مگر علوم کا جو سرمایہ ہم پہنچ سکا ہے وہ
 اس جسارت کا مستعمل نہیں۔ مگر فلسفیوں کا حوصلہ اس عملی زحمت کو خاطر میں
 نہیں لاتا۔ مخصوص حالات اور فئوس میں جیسا کہ آئے ظاہر ہو گا لطف
 اندہ فہمی میں ایک ذہنی کڑی بھی ضرور شامل ہو جاتی ہے۔ اور اس کا
 ذہنی عنصر عقل و فکر کی صورت سے اس قدر دست و گریبان ہے کہ اس
 میں سے یں ایک ہلکا سا بے فکر کا بھی گاہے آجانا بالکل ممکن
 ہے۔ شعور، تصویر یا عمارت کا "سمجھنا" یعنی اس کی عقلی تحلیل
 و تجزیہ کرنا اس سے لطف لینا تو یقینی نہیں ہے۔ یہ لطف

اندوڑ پونے سے بالکل ایک نمیزاد مختلف عمل ہے جس کا نام تنقید ہے۔
یہ لطیف کشتی نہیں بلکہ تنقید ہے کہ خاقانی کے ایک قصیدے، رفاؤل کی
ایک زہور، اور تاج محل کی کسی جالی نواون کے اسباب لطیف بخشی کی تلاش
میں اداۃ ایک عقلی اور فکری کاوش کا مرکز بنادین۔ یعنی ادس وقت
تخیل نہیں بلکہ عقل و فکر اون کے ساتھ دست و گریبان ہو۔ فن کار
نے جو اثر پیدا کیا ہے وہ ہر وقت سو فرم ہو رہا ہو بلکہ اوس نے اثر پیدا کر سکی
جو ترکیبیں کی ہیں اور سامان بہم پہنچائے ہیں اداون کی تلاش پیش نظر ہو۔
اس طرح کی غور و فکر اور اس غور و فکر کا طریق کا تخیل کے طریق کا راور
طرز عمل سے بالکل جدا گانہ ہے۔ تاج محل تخیل کی آنکھوں میں کبھی شاہجہاں
کے دل کا ایلنا ہوا آنسو، کبھی ممتاز محل کی سہمی ہوئی عقیقہ نہ سائیت،
اور کبھی ایک شہنشاہ کا سرہ فلک غرور، معلوم ہو سکتا ہے۔ مگر عقل کی
آنکھیں نہ آنسو دیکھ پائیں گی نہ عفت، نہ سائیت، نہ شور، نہ غرور و نخوت۔
وہ اس طرح کی بے پر کی نہیں سوچ سکتی۔ ادس کی نظروں کے سامنے
خاکے نقشے، اعداد و شمار، اور ہتھ کے سنبھالنے اور بانٹ دینے کی
ترکیبیں اور اتنے گھیر کے گنہ اور اتنے اتنے پھاند کی محرابوں کی تعمیر کی
حکمتیں اور دقتیں وغیرہ وغیرہ ہوں گی۔ ادس کے سامنے تاج محل کے
انجیزوں کی حسنائی ہوگی وہ تعمیر کے نکات مھن گھڑیے، پٹھے، صرغ خانوں
نقشوں اور اعداد شمار کی مدد سے بلا تکلف اور کما حقہ سمجھ سکتی ہے۔
تاج محل عقلاً سمجھنے کے لئے تخیل کی عینک کی ضرورت نہیں۔ نہی علمی آنکھوں

سے دیکھنا کافی ہے۔ جیسے کسی شعر کے الفاظ اور عبارت کے لغوی اور صرفی
 و نحوی مطلب اور صنائع و بدائع کے کمالات سمجھنے کے لئے خود شعر کا تخیل
 کی آنکھوں سے دیکھنا ضروری نہیں۔ نری علم کی آنکھوں سے دیکھنا کافی
 ہے۔ کیونکہ ہر شعر کا ایک لغوی اور صرفی و نحوی مفہوم بھی ہوتا ہے۔ شعور
 راہِ مدرسہ کہ پردہ۔ اسی طرح کے سمجھنے کے خلاف احتجاج ہے۔ مگر عقل
 صرف اسی طرح سمجھ سکتی ہے۔ وہ یونہی سمجھتی ہی ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر
 یا کسی عمل کا یوں عقلاً سمجھ لینا ادراک کے جمالیات سمجھنے سے ایک بالکل
 دوسری نوعیت کا فعل ہے۔ مگر ہر جگہ یہ دونوں طرح سے سمجھنا اس قدر
 شیر و شکر ہوتا ہے کہ دونوں کو بالکل علیحدہ کرنا ممکن نہیں۔ عقلاً نہیں بلکہ
 عملاً عقلاً تو شیر اور شکر بالکل دو الگ الگ اور غیر چیزیں ہیں مگر عملاً
 دونوں کو آسانی سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اور کسی جمالیاتی عمل کے دولہا
 طرح سمجھنے کو لگ کرنا اور بھی مشکل ہے۔ مرتفع ہو کر یعنی کسی مقدم منزل
 پر پہنچ کر تو یہ قدریں بالکل مہر ہو جاتی ہیں۔ اور تخیلی اور عقلی عناصر
 اتنے مختص ہو جاتے ہیں کہ تیز مشکل نہیں رہتی مگر مختص ابتدائی منزل پر
 اس کی تیز بہت مشکل ہے۔ یعنی بالکل معمولی درجے پر سمجھنے میں دونوں
 عناصر تقریباً ایک مرکب کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں جن کا تجزیہ
 آسان نہیں عقل اور تخیل دونوں کام کرتے ہیں۔ جو عقلاً سمجھے گا اس کا
 تخیل کچھ نہ کچھ کسی قدر ادنیٰ ہی طور پر بھی مگر متحرک ہو ہی گا۔ اور جو حفظ
 ہو گا وہ کچھ نہ کچھ کسی قدر ادنیٰ ہی طور پر بھی تنقید ضرور کرے گا۔ مگر چونکہ

ادنی منزل پخیل اور تعقل دونوں ساتھ ساتھ اپنا اپنا کام انجام دیتے
 ہیں اور دونوں میں تمیز مشکل ہے اس لئے یہ لازم نہیں آتا کہ یہ تمیز ہی
 اٹھا دی جائے۔ بہت اہمہ الی منازل پر تو اکثر فصل قائم کرنے والی
 قدروں اور ماہ الامتیاز خواص اس قدر واصل ہو جاتے ہیں کہ تمیز
 مشکل ہو جاتی ہے۔ نباتات اور حیوانات جیسی بدیہی چیزیں ابتدائی منازل
 میں تمیز نہیں کی جاسکتیں۔ اور بعض قسم کی چیزوں کا شمار پودوں اور
 جانوروں دونوں میں ہوتا ہے۔ مگر اس بنا پر علم الحیات والے اس
 تمیز کو نظر انداز نہیں کر دیتے۔ بلکہ اس اختلاط اور استتہار کو نظر انداز
 کر دیتے ہیں۔ پخیل اور تعقل کے بارے میں بھی یہی رویہ اختیار کرنا چاہیے۔
 یعنی اگرچہ بالکل عمومی طور پر سمجھنے میں پخیل اور تعقل دونوں ساتھ ساتھ
 چلتے ہیں مگر دونوں کو دو الگ الگ جنس کی شے قرار دینا چاہیے۔ اور
 لطف اندوزی اور تنقید کو دو شے سمجھنا چاہیے۔ کیونکہ ذرا بھی
 مرتفع منزل پر پہنچ کر یہ دونوں کیفیتیں ایک دم ممیز ہو جاتی ہیں اور
 اشتباہ کا کوئی پہلو قائم نہیں رہتا۔ یہ رویہ ایک حد تک غیر منطقی ہے،
 مگر زنی منطقی قدروں کی بحر منطق کے اور گنجائش کہاں ہے؟ منطق انسان
 کا مفید ترین آلہ کار ہے۔ اور بالعموم اس آلہ کار کے بغیر آگے چلنا
 محال ہے۔ مگر گاہ منطق کے باب میں "اے روحنی طبع تو بر من بلا شکی"
 کا بھی احساس ہونے لگتا ہے۔ کیونکہ عملاً ہر علم و فن میں ہم ایک ایسی
 منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں منطق امتیاز قائم رکھنا ناممکن ہونے لگتا

ہے۔ جہان امتیازی اور فصلی قدیں ناقابلِ تجزیہ طریقے پر مخلوط ہو جاتی ہیں۔ فن جمالیات، جمالیاتی قدیں، اور جمالیاتی عمل اسی طرح کی ایک نئی نئی ہے جو مختلف جنسوں کا ایک سنگم ہے۔ اور جس میں چند طرح کی قدریں آکر مل جاتی ہیں۔ مگر چونکہ اس سنگمی نقطہ اور قرآن کی منزل سے ذرا آگے بڑھ کر شاخیں الگ الگ پھوٹ جاتی ہیں اس وجہ سے امتیاز قائم رکھنا زیادہ مناسب ہے۔ عامتہ جمالیات میں منطق اور عقل ذخیل نہیں۔ عامتہ جمالیات کی سرزمین احساس اور تخیل کی ہے۔ اور حکم عام کے اعتبار سے لگانا چاہیے مگر تجارتی طریق کار کی ناروا جی اور ناکافیست اور مواد کی کمی اور بعض بالکل مافوق الطبیعی قدروں کے ساتھ غالباً نہ حسن عقیدہ مت کی وجہ سے جن میں فقط عقلی طرز عمل ممکن ہی تھا ہی شیوہ، اہل نظر بنا ہوا تھا اور میریساہ منطقی اور فلسفے کا کھلونا بن کر ایک بالکل غیر ضروری الجھاؤ میں پڑ گیا۔ تخیل کی طرف چنداں توجہ ہی نہیں کی گئی۔ کیونکہ عنصر ادس نہ بنے کے مقبول، محبوب اور مردودہ موضوعات اور اذن پر نہ کی عقلی اور فلسفیانہ بحثوں میں ذخیل نہیں ہوتا تھا۔ حسیاتی فلسفہ عقلی فلسفے کے مقابل میں غلطی ماند پڑا رہا سزی عقلی بحثوں کے ذریعہ ایک نرا عقلی کلیہ قائم کرنا نصب العین تھا اور محض ضمنی اور مستند کے قبیل سے بھی جمالیات اور فنون جس قدر زیر بحث آگئے وہ اپنے متعدد پہلو اور اجزائے ترکیبی میں سے صرف اس ایک کے اعتبار سے جو دراصل تنقید سے وابستہ تھا اور اس کی تعمیر کے اور عناصر اور تاثر اور رد عمل کے اور پہلو التوا میں

بڑ گئے۔ تخیل لطف اندوزی اور عقل کی تنقید کام بالکل دو طرح کا ہے۔
 تخیل کا کام علم اور وقوف حاصل کرنا نہیں۔ اس کے پاس اس کا
 کوئی ذریعہ نہیں۔ ہم علم تخیل کے توسط سے نہیں حاصل کرتے۔ اے
 گل تو پوکے کے داری۔ گلاب کے پھول کی مہک کا علم نہیں۔ طالع
 صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا۔ صبح محشر کے متعلق کوئی وقوف
 ہے نہ چاک گریباں کے متعلق۔ علم اور وقوف حاصل کرنا عقل کا کام ہے۔
 عقل گل میں "پوکے کسے" یا ہی نہیں سکتی۔ اور اس کے علم اور وقوف
 میں یہ مہک کسی طرح آ ہی نہیں سکتی۔ اس کے پاس اس مہک تک رسائی
 کا کوئی ذریعہ ہی نہیں۔ اس کا طریقہ کار منطقی استدلال ہے۔ عقل منطق
 کی پابند ہے۔ وہ منطق سے کنارہ کش ہو ہی نہیں سکتی۔ وہ استدلال کے
 راستہ پر چل کر اور منطقی اصولوں پر کار بند ہو کر نتائج کا استخراج یا استقراء
 کرتی ہے۔ اور نتائج کو عالم خارجی میں درست اثرنا چاہیے۔ ورنہ قابل
 اعتبار نہیں۔ منطقی نتائج کی جانچ اور پرکھ کے باضابطہ اصول و قواعد ہیں۔
 ان پر غلط اور صحیح کا حکم لگایا جاسکتا۔ خیالات اس کے تخیل کا کوئی مقدمہ نہ ہو
 معلوم راستہ اور طریق کار نہیں۔ وہ کسی نتیجے پر پہنچنے کی فکر میں نہیں اس
 کی پرواز آزاد ہے۔ چاہے گلاب میں معشوق کی مہک محسوس کرے۔ چاہے
 چاند کو "تجھ سے میرا مہ خورشید جمال اچھا ہے" کہہ دے۔ چاہے کسی
 تنگ و تاریخار میں انگوٹھی رکھ کر دیو کو بلا لے۔ اس کے تخلیقات کو
 چاہئے اور پرکھنے اور ان پر صحیح اور غلط حکم لگانے کا کوئی سوال ہی

ہیں پیدا ہوتا۔ ایک جمالیاتی عمل تمام تر تخیل کی تخلیق ہوتا ہے۔ اس میں عقل کا درخور ایک۔ اخلاقی بجائے۔ اور عقل کی بہت زیادہ درجہ سے اس کے بگڑ جانے کا احتمال ہوئے لگتا ہے۔ نری اقلیدسی شکلیں تصویر ہیں۔ اس میں تخیل کا ذریعہ ہی نہیں، اسٹیم، اور زکام کے کٹر ونگا، وجود پر ہی اور اڑن کھٹوے کی طرح صرف تخیل کی ساخت و پروا نخت نہیں۔ وہ منطقی استدلال کے نتائج ہیں۔ اور ادن کا وجود عقلاً یعنی تجربوں کے ذریعہ ثابت کیا جاسکتا ہے۔ بخلاف اس کے تخیل کی تخلیق عقل کے ٹھیس سے چکنا چور ہو جاتی ہے۔ اس کو اس کی تاب و تھل نہیں عقلی نتائج کو ہم جانتے ہیں کہ وہ درست ہیں تخیل کی تخلیقات کو ہم جانتے ہیں کہ وہ نادرست ہیں۔ چنانچہ بعضوں نے اسی وجہ سے فنون لطیفہ کی تخلیقات کی تعریف میں ان کا نام مفید ہونا بھی شامل کر لیا ہے۔ اور یہ نظریہ اگر افادہ کا مفہوم محض مادی اور روزمرہ کی رفع ضرورت تک محدود کر دیا جائے تو درست ہے۔ فنون لطیفہ کے عمل اس محدود معنی میں رفع ضرورت نہیں کرتے۔ وہ اس طرح کی تحریک کے ماتحت معرض وجود ہی میں نہیں آتے۔ وہ بالکل اور قسم کے اسباب و علل کی پیداوار ہوتے ہیں۔ ادن کی ترکیب ہی بالکل اور طرح کی ہوتی ہے اور اسی وجہ سے ادن کا اثر بھی بالکل اور طرح کا اور اور طرح سے ہوتا ہے۔

تو چونکہ ہر عمل کی عمر میں ایک حسیاتی اور جذباتی، اور ایک تخیلی،

اور ایک تکنیکی یعنی فکری عنصر ہوتا ہے اس لئے عمل سے سامع اور
 ناظر کے بھی یہ تینوں حسیاتی جذباتی تخیلی اور فکری مرکز متاثر ہوتے
 ہیں۔ میرے اپنے خیال میں ان تینوں اجزاء کے ترکیبی کی اہمیت بھی
 اسی ترتیب سے ہونا چاہیے جس سے وہ مذکور ہیں مگر اس بارے
 میں کوئی قطعی نظریہ نہیں قائم کیا جاسکتا۔ بعض جذبہ، بعض تخیل اور
 بعض تکنیک کو ایک دوسرے کے مقابل میں اہم ترین قرار دیتے
 ہیں۔ مگر اضافی مراعات اور اہمیت سے درگزر بعض فنون ہی ایسے
 ہیں کہ ان میں ان تینوں میں ایک کا کھوڑا غلبہ تقریباً اور عموماً لازم
 ہے مثلاً باوجودیکہ ایک عمارت کبھی تخیل اور احساس کو بہت متاثر
 کر سکتی ہے اور گاہے ایک شوخ پھل خود نامزد و حسنیہ دل ہار لینے
 پر تلی اور گاہے اکشتین سنجیدہ عورت غیروں پر نظر سے بے نیاز اور
 گاہے ایک غم کی ماری بروگن، افسردہ کلا، بلول اور محو فریاد معلوم
 ہو سکتی ہے مگر کبھی جذبات کے سمندر میں کٹاری پھینک دینے کی
 جو قدرت اشعار میں ہے وہ عمارت میں نہیں۔ اسی طرح حسیات
 کو لذت کی تسنیم و کوثر میں بہالے جانے کی جو قدرت عمارت اور
 مجسموں میں ہے وہ شاعری میں نہیں۔ یہ قدرت فنون کی نوعیت
 کے علاوہ ان کے استعمال و سائل کے عوارض و خصوصیات سے بھی وابستہ
 ہے۔ لالہ زار و شفق کی رنگینی کو محصور کرنا ممکن ہے کہ کھوڑا مصور
 کے قدرت میں ہو، اور شاید کچھ شاعر کے بھی، مگر نقاش اس میں محبوس

ہے۔ اور رستم کی بہادری و شجاعت الفاظ میں جس طرح مصور کی جا سکتی ہے۔ نہ رنگ میں کچی اسکتی ہو نہ سنگ میں۔ اور جس طرح بعض فنون کی نوعیت اور ان کے مستعملہ وسائل کے عوارض و خصوصیات عمل کے اجزائے ترکیبی کے بعض جزو کے زیادہ کامیاب تر جان ہو سکتے ہیں، چھپر، شکل و صورت اور جسامت کا، رنگ اب و رنگ کا، اور الفاظ کو الٹ کے، کوئی حسیات کا، کوئی جذبات کا، کوئی تخیلات کا اویسی طرح بعض فنکار کا مزاج بھی بعض سے زیادہ مناسب ہوتا ہے۔ اور بعض کی طرف زیادہ راغب ہوتا ہے۔ کسی کا جذبات و کوائف کے اظہار کسی کا تخیل کی پروانہ اور کسی کا تکنیک کے کمالات کی طرف مائل اور ہر عمل اپنی اندرونی ترکیب کی مناسبت سے جذبات تخیل اور ذہن کو موثر کرتا ہے۔ اور اعلیٰ عملوں میں یہ اجزاء اس طرح شیر و شکر ہو جاتے ہیں کہ تمیز ہی ناممکن ہو جاتی ہے۔

اس اثر کی نوعیت کے بارے میں کانٹ جیسا معقولی بھی مقرر ہے کہ یہ غیر عقلی ہے۔ یعنی یہ علم اور وقوف کی نوعیت کی شے نہیں جو عقل و فکر کے توسط سے پہنچا جاسکے۔ بلکہ احساس کی عین کا ہے جو براہ راست حواس کے ذریعہ محسوس ہوتا ہے۔ یعنی مثلثوں اور زاویوں کی برابری اور آفتاب اور مانتاب کی ملکیت اور فصل کی طرح ہمیں جمالیاتی عملوں کے تاقرات کا علم نہیں ہوتا بلکہ احساس ہوتا ہے۔ اثر ایک فرد ذہنیہ نہیں بلکہ محسوس ہے اور اس عقل و فکر استخراج نہیں کرتی

بلکہ جانتے محسوس کرتے ہیں۔ برخلاف اس کے اثر کے "اسباب صفت
 عقلی تنقید کے بعد معلوم ہوتے ہیں۔ غرض عمل کا جمالیاتی اثر ایک حسیاتی
 شے ہے اور اس کے اسباب کی دریافت ایک فکری عمل ہے۔ اور
 تمام احساسات کی طرح جمالیاتی اثر بھی محسوس ہوتا ہے۔ اور تمام
 واقفیتوں کی طرح جمالیاتی اسباب کا بھی علم اور ذوق۔ اکثر فلسفی
 حتیٰ کہ خود کانت تک جمالیاتی اور عقلی تاثر میں فرق اور امتیاز قائم کرنے
 اور ماننے کے باوجود خلط مبحث کر دیتے ہیں۔ کیونکہ ان کی غیر جمالیاتی
 دھچپیوں کے کرتھے "جا اینجا است" کا نعرہ بھر کر ان کا دامن قطع لینے ہیں۔
 چنانچہ کانت آگے چل کر ٹوٹ جاتا ہے اور جمالیاتی رد عملوں میں بھی ایک
 قسم کا علمی و قونی اور رمزی عنصر پس پردہ فرض کر لیتا ہے مثلاً کنول کے
 پھول کے سفید براق بے داغ رنگ کے "حسن" کے احساس میں اس کے
 خیال میں بے عصمتی کی طرف ایمائیت کا ایک عنصر بھی داخل ہے یعنی کنول
 کا پھول کو اس وجہ سے حسین معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بے داغی اس
 کو عصمت یعنی بے داغی اور بے گناہی کی اخلاقی قدر کی طرف مبذول کرتی
 ہے۔ ظاہر ہے کہ عصمت کی طرف اس طرح کی کوئی ایمائیت تمام تر عصمت
 کی اخلاقی قدر سے وقوف پر منحصر ہوگی۔ اور خود کانت کے باب میں عصمت
 کو ایک بے داغ شے کی حیثیت سے تصور کرنے کے مرد جب طرز سے وقوف
 کی بازگشت تھی۔ جو کوئی محسوسہ قدر نہیں اسی طرح ہگل کے خیال میں
 کسی تصویر کے پردے پر کسی ایک رنگ کا بسیط استعمال مثلاً حسین و جوانی

یا بلکہ سے رنگا ہوا ایک وسیع حلقہ اپنی رنگینی اور خوشنمائی کی وجہ سے
 پر لطف نہیں معلوم ہوتا بلکہ وحدانیت کی طرف ایمانیت کی وجہ سے۔
 غرض مکمل اور کانٹ کی ناکامی بہت عبرت انگیز اور سبق آموز ہے۔
 اور نظریات کے قائم کرنے میں بہت متاثر اور عنان کشیدہ رہنے کی
 تاکید ہے۔ اپنے اخلاقی اور فلسفیانہ رجحانات اور پیش قدمیوں کے علاوہ
 کانٹ کو ایک وقت ایک ایسے جامع اور بسیط نظریے کے قائم کرنے
 کی بھی کھتی جو چند در چند اور گوں در گوں فنون لطیفہ پر عائد ہو سکے جس میں
 فنون اور وسیلوں کی خصوصیات کو مردہ گوشت کی طرح جرح فلسفہ
 نے پھانٹ کر پھینک دیا ہو۔ فلسفہ ہمیشہ اپنی حرکت رندانہ کو عنان کشیدہ
 نہ رکھ سکے کے باعث رسوا ہوا ہے۔ اور منطقی تکمیل کی کوشش، ایک جہتی
 اور انتہا پسندی کا شکار ہوا ہے۔ منطقی استدلال میں بنیادی تصورات
 و نظریات قائم کرنے اور مسئلہ کے ایک دفعہ اعادے کے بعد انتہائی
 نتائج تک پہنچنے سے مفر نہیں۔ اور یہ اکثر اس قدر دور از کار اور شاید
 و تجربات سے منقطع ہوتے ہیں کہ بحر فلسفہ کی کتابوں کے اور کہیں ان کا
 وجود یا گزر نہیں۔ اور اس سے بھی زیادہ یہ تماشا دیکھنے میں آتا ہے کہ
 فلاسفہ اس انتہائی مقام پر پہنچنے سے ڈر جاتے ہیں۔ اور تضاد مخالف
 کے مورد ہو جاتے ہیں۔ میرے خیال میں علم منافع الاعضاء اور علم النفس
 کی مودہ حالت میں اس سے مفر نہیں کہ جمالیاتی اثرات کو وحدت میں
 منتقل کرنے کی کوشش سے باز آیا جائے۔ اور ادن کی نوعیت میں تنوع

اور کثرت قبول کر لیا جائے۔ یہ تاثرات نہ صرف حسباتی اور جذباتی، اور نہ صرف متخیلاتی، اور نہ صرف ذہنی ہوتے ہیں۔ ان میں حسیات، جذبات و تخیل، اور عقل و فکریتوں کو دخل ہے بعض فنون یا بعض عملوں میں۔ رنگ گہرا ہوتا ہے اور بعض میں وہ۔ ہاں فرق مراتب بغیر یک جہتی کی مثل تک ہو چکے ہوئے کر سکتے ہیں۔ اور اس میں بعض انتہا پسند نقاد اور فنکار کے نظریات اور طرز عمل کے باوجود ایک غالب رجحان اور عام بہاؤ کے لحاظ کا صاف پتہ چلتا ہے۔ اور دراصل خود پیکاسو، باربرا، مور اور اسٹراؤسکی بھی اتنے انتہا پسند ہیں جتنا اونکے خلاف وادیلہاچانے والوں کی صدائے بے ہنگام سے قیاس لیا جاتا ہے۔ یہاں پر ایک انگلستانی وزیر کا قول یاد آتا ہے۔ کہتا ہے کہ میری حکومت کے خلاف اخباروں اور پریچوں میں جو شور ہے اس کو دیکھ کر تو مرتجیح یا اور کسی تارے کا باشندہ پس یہ قیاس کرے کہ میری حکومت مجاہدین کا ایک تماشا ہے۔ پیکاسو، باربرا، مور، رٹھ مور اور اسٹراؤسکی وغیرہ کے عملوں میں ذہنی عنصر نسبتاً دیکھے متقدمین کے یقیناً کچھ زیادہ غالب ہے۔ مگر حسباتی عنصر کی شدت صاف نمایاں ہے۔ اور ان کے کھیلے عملوں میں روایتی قدروں کی طرف مراجعت کے بھی آثار صاف ظاہر ہیں۔ وہ خود یا تو کوئی مراجعت محسوس ہی نہیں کرتے یا اس کی کوئی وجہ نہیں بتاتے۔ مگر اس ماننے نہ ماننے یا وجہ نہ بتا سکنے سے مسئلہ کی نوعیت نہیں بدل جاتی کیونکہ ان کا ایسا عمل بہر حال موجود ہے جس میں گریز ہی کا عنصر نمایاں ہے۔ میں اسی طرح کے

غلوں کے متعلق عرض کر رہا ہوں کہ جن میں کبھی، اختلاف، اور بغاوت
 کا عنصر صاف نمایاں ہونے کے باوجود دراصل اس قدر نہیں ہے جتنا جتنج
 پکار کرنے والوں کے شور و غوغا سے معلوم ہوتا ہے۔ ان کے اختراع
 اور اجتہاد نے زیادہ تر یہ صورت اختیار کی ہے کہ انھوں نے اپنے مأخذ
 اور قبلہ نمائند ڈالنے میں۔ مثلاً افریقہ کے حبشی آرٹ، یا کسیکو کے مایا یا
 بیرو کے ان کا آرٹ، یا مشرق کے رمزی ایسٹریٹ آرٹ کو مأخذ اور
 معمولہ مان کر تجربات شروع کر دیے ہیں۔ یا پھر مہر، نقاش، شاعر اور
 موسیقی کار نے آپس میں ایک دوسرے کی طرز ادا، اسالیب بیان اور
 تکنیکی ترکیبوں کا تبادلہ شروع کر دیا ہے۔ اگر تمام عالم، تمام زمانوں
 اور تمام اصناف فنون کو بہ یک نظر دیکھئے تو اجنبیت اور اختراع کا
 عنصر یہ مراتب سکڑ جاتا ہے۔ پکا سوا اور مہر کا مور میں بھی ذہنی عنصر کے
 نسبتاً زیادہ نمایاں ہونے کے باوجود آخر سیما فی عنصر مفقود تو نہیں۔
 جذباتی اثر مفقود تو نہیں۔ تکنیک کی بنیادی تکنیکیں مفقود تو ہیں اور
 آخر ایسا آرٹ جس میں ذہنی پہلو غالب ہو کیا بالکل نئی اور نو کھلی شے
 ہے یا ہاں یہ درست ہے کہ شاید آئندہ ہواؤ کا کوئی اور اس طرح
 عام رجحان اور رخ نہ قائم ہو سکے جو اس وقت تک محسوس ہوتا
 تھا۔ اور اس وقت جو عنصر ذہنی معلوم ہوتا ہے وہ دراصل تحت
 الشعوری قدروں کی بیات پذیری کی ایک کوشش ہو جو ہنوز تجربات
 کے منازل میں ہونے کی وجہ سے کوئی مقبول عام صورت نہ پکڑ سکی۔

تو ہر فنی عمل حاسہ کی ذکاوت پر کسی خارجی شے کے رد عمل کا
متخیلہ ظہور ہے۔ ادا قدر و قیمت کی پرکھ کے لئے اس گسوٹی پر کسا جائیگا
کہ اس میں کہاں تک ذکاوت، تخیل اور وسیلے پر دستگاہ کی کار فرمائی
اور نمود ہے۔ ذکاوت کی اصلی تعریف اس کی شدت، نزاکت، لطافت
اور برائی کے اعتبار سے ہے۔ شدت یعنی یہ کہ احساس کس قدر پر جوش
ہے۔ اور برائی یہ کہ وہ کس قدر انفرادی ہے۔ احساس کی شدت توجہ
کی یکسوئی، در پیوستگی اور علالت سے نا آلودگی کی صورت میں نمایاں
ہوتی ہے۔ اساسات و جذبات کی صحت یعنی کسی حقیقی کیفیت سے
متعلق رہنے میں روٹنا ہوتی ہے۔ اور مرکز سے ہٹنے اور تصنع کے دخل
سے ظاہر ہوتی ہے۔ اور انفرادیت اس میں شہود ہوتی ہے کہ احساس
کس حد تک مختص ہے۔ کس حد تک ذاتی اور اپنا ہے۔ اور کس قدر
محض رکھی، رواجی اور عامیاز سے الگ ہے احساس کی شدت
کے بعد اس کا تنوع بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ یعنی فنکار کو کتنی چیزیں
متاثر کر سکیں۔ یہ درحقیقت خود فن کار سے متعلق ہے کیونکہ کوئی ایک
عمل نہ اسکا مظہر ہو سکتا ہے۔ اور نہ اس قدر کی معیار پر جانچا جاسکتا
ہے۔ بلکہ پھر بھی موضوع کی جدت اور ندرت ایک حد تک اس کی غمازی
کر سکتی ہے۔ متخیلہ کی اصلی چیز محسوسہ اور مشہود اور محسوس بنادینا
ہے۔ تصور کو مجسم اور شکل کر دینا ہے۔ داخلی کیفیت کا ایک ایسا خارجی
پیکر بنو کر نکلے جو اس کو بالکل آنکھ سے سامنے لا کر کھڑا کر دے

خیال اور کیفیت کو ایک متعینہ اور مقررہ ہیأت اور صورت دینا اور اس کو
 متعین اور مقرر صورت میں پیش کرنا ہے کہ اس کا غیر ہر کوئی صاف نقش
 ان کے یہ بات متخیلہ کے جزئیات اور تفصیلات پر حاوی ہونے سے اور عمل
 کو بن حیث ایک کل کے دیکھ سکے سے پیدا ہوئی ہے اور عمل کے نقش
 کی تکمیل اور اجاگری سے ظاہر ہوتی ہے۔ ظہور وہ آخری شکل ہے جو
 فن کار کی تکنیکی مہارت نے صنائع تخیل کے وضع کردہ پیرا اور ہیأت
 کو دی ہے۔ یعنی وہ روپ جس میں یہ عالم خیال سے نکل کر منظر عام پر آتا ہے یہی
 وہ صورت ہے جس میں عمل رو شناس ہوتا ہے اور کوئی غیر اس کو دیکھ سکتا
 ہے۔ یہ فنکار کی اپنے وسیلے پر قدرت اور اس کو اپنے اغراض و مقاصد
 کے تابع کر لینے اور اس کی تمام امکانات صلاحتیوں سے پورا فائدہ اٹھا لینے
 کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ شاعر جانتا ہے کہ الفاظ سے کیا فائدہ
 اٹھا لینا ممکن ہے۔ نقاش جانتا ہے کہ پتھر سے کیا کام لے لینا ممکن ہے۔
 مصور جانتا ہے کہ خطوط سے کیا لطف پیدا کر دیا جاسکتا ہے۔ اور نقاش
 جانتا ہے کہ چشم و براہ کی حرکت سے کیا سحر کر دیا ممکن ہے۔ اور معنی ہے
 معنی اہل آوازوں کو معنویت اور کیفیت سے سرشار اور لبریز کر دے سکتا ہے۔
 انتہائی منطقی صحت کی کوشش بحثوں کو اختتام تک پہنچانے کے
 بجائے ان کو اور اچھا کر دیتی ہے۔ اور کو منطقاً یہ رویہ ناگزیر ہوا اور
 من حیث ایک سطح نظر اور انتہائی نصیب العین کے درست اور کیا بھی ہو
 مگر عملاً ایک منزل آجاتی ہے جہاں اس کو بس "کہنا چاہتا ہے" اور اس

کوشش سے باز آ جانا ہی قطع حجت کا واحد ذریعہ ہے۔ اور کوشش کو
 جاری رکھنا ایک دھیسپ عقل بازی ہو جاتی ہے جتنا بچہ تمام علوم و فنون
 میں ایک عملی حد مقرر ہے جہاں پر منطق اور فلسفہ کو بس کہہ دیتے ہیں۔ تو
 لامتناہی فلسفیانہ عقل بازی سے درگزر اور ناقابل حصول انتہائی منطقی
 صحت سے درکنار تمام انسانی مصنوعات کو دو اصناف پر تقسیم کر سکتے ہیں۔
 ایک وہ جو رد مزہ کی دفع حاجت کی تحریک کے ماتحت بنائے جائیں اور
 دوسرے وہ جو ایک ایسی تحریک کے ماتحت تخلیق ہوں جس میں دفع حاجت
 کا خیال یا تو مطلق و خیل ہی ہو یا کچھ بونہی سا محض بطور ایک بہانے کے ہو۔ جیسی
 فنکاروں کے ہزاروں ہزار روپے کے ایک ایک گلدان اور مجمر اور ہاستانی
 انصار کے ہزاروں در ہزار روپے کے لیس کے ایک ایک تھان، محض دفع
 ضرورت کے وراء اور قدروں کے حامل ہیں۔ جو اونکو اس قدر گراں بہا
 بنائے ہوئے ہیں۔ اور یہ قدریں اسی نوع اور جنس کی ہیں جنکو ہم اب تک
 لطف پرور فرح بخش اور دلکش وغیرہ کے نام سے موسوم کرتے آئے ہیں۔
 اور اس طرح کے گلدان اور مجمر اور لیس جیسا کہ آپ دیکھ چکے ہیں۔ وقت و فنکار
 کے ایک خاص طرح سے موثر ہونے کا نتیجہ اور اسکے خاص طرح سے مکمل ہوا
 ہونیکا ظہور دونوں ہیں۔ اس طرح کے تمام عملوں کی تخلیق کا سبب ایک خاص طرح
 سے موثر ہونا اور ایک خاص طرح کی سرگرمی ہے۔ اور ان سب کے سب کی
 شان تخلیق اور ساخت کا داخلی مواد اور ان سبھی میں قدر مشترک وہی تین عناصر
 ثلثہ ہیں یعنی ایک شدید احساس، ایک سائنخیل اور ایک کامل جہارت تمام

فنون لطیفہ کی بنیاد انھیں تین باتوں پر ہے۔ فنون لطیفہ کے تمام عملوں میں انھیں ہنر کا ظہور ہوتا ہے۔ اور تمام عمل انھیں قدروں کی کسوٹی پر کسے جائیں گے۔ وجود میں آنے کی شان اور اسباب و علل جس طرح کے موضوعات کو ان میں ہاتھ لگاتے ہیں ان کی نوعیت جو کائنات میں مستویں ہوتے ہیں ان کی صنف، اور جو تاثر وہ ابھارتے ہیں اوسکی کیفیت کے اعتبار سے تمام فنون لطیفہ کے عمل ایک جیسے ہوتے ہیں۔ ان کی ابتدا اور انتہا دونوں حواس و حسیات یا احساس و تاثرات سے بندھا ہوتی ہے۔ اور یہی مشترکہ داخلی عناصر تجھوفن کے نغمہ جیسی غیر مادی اور روحان کے بت جیسی مادی شے کو ایک ہی صنف کے تحت یکجا کر دیتے ہیں۔ اور ظاہراً بالکل منفرد ہونے کے باوجود دونوں کو ایک عمل کی حیثیت سے ہم جنس اور معنوی حیثیت سے ہم صنف کر دیتے ہیں۔ دونوں ایک شدید احساس کا بازگشت، ایک شدید احساس سے برپا اور احساس ابھار دینے کے ساز و سامان سے معمور ہیں دونوں میں تخیل نے اپنے اپنے طور پر ساحری کی ہے۔ اور دونوں میں وسیلے فنکاروں کے ہاتھوں میں بالکل موم ہو گئے ہیں۔ ان میں فرق صرف اوس شے کے اعتبار سے ہے جو فنکاروں نے اپنے واسطے کے طور پر استعمال کئے ہیں۔ یعنی اوس وسیلے کے اعتبار سے جو وہ اپنے احساس و جذبات تخیل کے اظہار کیلئے صرف میں لائے ہیں تجھوفن نے آواز اور رد و حرکت اور تھپہ۔ فنون لطیفہ کے فنکاروں سائل الگ الگ استعمال

کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کا احساس ہی اس طرح کا ہوتا ہے کہ صرف ایک
 خاص ہی وسیلے کے توسط سے شکل اور مجسم ہو سکے۔ اور صرف خاص خاص
 وسائل ہی کے ذاتی عوارض و خصوصیات اس مخصوص احساس سے
 میل کھائے اور اس قسم کے ہوتے ہیں کہ اس احساس کی ترجمانی کر سکیں۔
 غرض فنکاروں کے وسائل تو جدا گانہ ہوتے ہیں مگر عمل کی اساس انھیں
 تین ترکیبی اجزاء پر ہوتی ہے اور اسی وجہ سے مختلف لباسوں میں ہونے
 کے باوجود سب کی ذات اصلاً ایک ہوتی ہے۔ مگر مستعملہ وسیلے کی نوعیت
 اور اس کے ذاتی خواص و عوارض کی وجہ سے عمل کی ظاہری صورت
 اور اجزائے ترکیبی کے آپس کے تناسب میں زمین و آسمان کا فرق لگاتا
 ہے۔ کسی میں مادی عنصر کا لطف زیادہ اجاگر ہوتا ہے اور حلتے کو نسبتاً
 زیادہ لطف و انبساط بخشتا ہے اور کسی میں غیر مادی پہلو زیادہ اجاگر
 ہوتا ہے اور تحمل کو نسبتاً زیادہ متاثر کرتا ہے۔ کسی شاعر کی نظم میں شفق
 کا بیان پڑھ کر حادسہ کو اس طرح کا حظ اور لطف نہیں ملتا جو تصویر کے
 پردے پر ایک جیتی جاگتی پھولی ہوئی شفق دیکھ کر شفق کی لفظی تصویر
 میں مصور کے پردے پر کی شفق کے آب و رنگ کی پیار کہاں سے آسکتی
 ہے؟ شفق کی تصویر دیکھ کر آنکھ صرت ایک منافع الاعضاء کی فریضہ نہیں
 انجام دیتی۔ شفق صرف آنکھ کو دکھائی نہیں دیتی بلکہ پر لطف محسوس ہوتی
 ہے۔ اور لطف کا احساس بہ جز مشاہدے کے اور کسی شے کا مرہون
 نہیں۔ یہ لطف بلا کسی غیر عینی عنصر کے توسط کے ہوتا ہے اندھا صرف

یہ نہیں کہ شفق کو دیکھ نہیں سکتا بلکہ یہ لطف کسی طرح نہیں محسوس کر سکتا۔
 یہ خلافت اس کے کوئی افسانہ پڑھ کر متخیلہ لطف اندوز ہوتا ہے۔ اور
 تو اس وحشیات براہ راست گویا متاثر نہیں ہوتے۔ عرض گو ہر جمالیاتی
 عمل میں حسیاتی، متخیلی اور تکنیکی تینوں عنصر ضرور موجود ہوتا ہے مگر ترکیب
 میں ان کی نسبت بہت مختلف ہوتی ہے۔ مختلف فنون دراصل ان مختلف
 حاسوں کے، یا مختلف حاسوں کے مختلف مدارج پر موثر ہونے کی وجہ
 سے وجود میں آگئے ہیں۔ کوئی اس حاسہ سے وابستہ ہے اور کوئی دوسرے
 حاسہ سے۔ کوئی سماعت سے کوئی بھارت سے۔ اور مختلف حاسوں
 پر پورا اثر ڈالنے کے لئے یا یوں کہئے کہ مختلف طرح کے احساسات و کیفیات
 کو کما حقہ، جو اس پر روشن کرنے کے لئے فن کاروں نے وسائل بھی مدد
 جن لئے ہیں کسی نے رنگ کسی نے صوت اور کسی نے خطوط و حیامت یا پھر
 بعضوں نے الفاظ و حرکات و اشارات وغیرہ کو جو حاسوں کی نسبت متخیلہ
 پر زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں۔

مختلف فنون کی ایک دوسرے پر برتری ایک بہت مختلف فیہ بحث
 ہے۔ بے لینی نقاشی کو مصوری سے آٹھ گونہ مشکل تر کہتا تھا۔ بونا ڈو
 مصوری کو افضل تر ترجیح قرار دیتا تھا۔ انجیلو جو اب میں پہلو تھی کرتا تھا۔
 شیلے شاعری کو اکمل ترین کہتا ہے۔ اور جوئس معماری کو سارے فنون
 کا بنچوڑ بتاتا ہے۔ اس قصے میں ایسے پیکے قصص میں وہ قصہ قول فیصل کا
 حکم رکھتا ہے جس میں ایک شیر کو ایک تصویر جہیں آدمی شیر کو بھاڑے

ہوئے ہے دکھا کر اوس پر آدمی کی ہمدی اور تفوق چٹائی ہے۔ شیر تصویر کو
 دیکھتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ تصویر انسان نے بنائی ہے۔ اگر کوئی شیر بناتا
 تو آدمی پسو کی طرح اوس کے منگل میں سے پس ہوتا۔ تمام مصوروں اور
 نقادوں کا یہی حال ہے۔ ہر کو اپنے پر ایک اعتماد باطل ہے۔ اور سب
 اپنی اپنی زعم باطل میں اپنے اپنے منظور نظر فنون کو آسمان پر چڑھائے
 ہوئے ہیں۔ ہندس ہندسی کو، مصور مصوری کو اور شاعر شاعری کو۔ کانٹ
 اور منگل کے سے فلسفی گودہ فنون کے بارے میں غیر جانب دار ہو سکتے
 تھے اور ایک محدود معنی میں تھوڑا تھے بھی مگر اون کو اپنے فلسفیانہ انہماک
 نے اون فنون کے حق میں برتری کا فتویٰ دینے پر مجبور کیا جس میں غیر مادی
 عنصر غالب ہوں۔ بلکہ کانٹ اور منگل تو اصناف بھی اسی اعتبار سے مقرر
 کرتے ہیں۔ کانٹ ذہنی، جہلی اور جذباتی، سادہ منگل رمزی، کلاسیکی اور
 رومانی، ذہنی وہ ہے جس میں ذہنی تصورات و مسائل ہیں یعنی با معنی الفاظ
 جہلی وہ ہے جس میں الفاظ کے بدلے حرکات سے کام لیں۔ علیٰ ہذا القیاس
 رمزی وہ ہے جس میں خیال ہنوز مادہ پر قابو نہ پاسکا ہو یعنی خیال ہنوز
 مادے کو ایک متعارف طور پر مشکل نہ کر سکا ہو۔ اور کلاسیکی وہ ہے جس میں
 مادی اور ذہنی پہلو برابر کے حریف ہوں اور رومانی وہ ہے جس میں مادی
 عنصر تقریباً غلبہ ہو گیا ہو۔ ظاہر ہے کہ یہ اصناف دراصل خود عمل کو نہیں
 بلکہ اون کی ایک مفروضہ برتری ثابت کرنے کے امکان کو نظر میں رکھ کر
 کئے گئے ہیں۔ اور عملوں کی ظہوری ہیئت، مادی ساخت اور جو اس

حیاتیات سے سارے ربط کو بالائے طاق رکھ کر ایک ذریعہ عقلی تخمینے کے ماتحت مرتب ہوئے ہیں۔ ان میں حاسوں اور حواسوں کو ایک نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اور وسائل جیسی بین جنس کا مطلق لحاظ نہیں رکھا گیا۔ اور نہ زمانی اور مکانی ترکیب کے اعتبار سے جو تقسیم ممکن ہے وہ اس میں کسی طرح سمجھ سکتی ہے۔ مثلاً یہ ممکن ہے کہ تمام فنون کو دو اصناف پر تقسیم کیا جائے۔ ایک وہ جن میں مانی قدریں ملحوظ ہوں جیسے موسیقی اور رقص۔ دوسرے وہ جن میں مکانی قدریں داخل ہوں جیسے ہندسی، نقاشی اور مصوری وغیرہ۔ مکانی فنون میں بعض وہ ہیں جو حجم اور جسامت سے وابستہ ہیں مثلاً ہندسی اور نقاشی، اور بعض وہ جو صرف سطح کے احساس سے مثلاً مصوری۔ اس منطقی اور عقلی تقسیم میں فنون کو جو حاسوں سے خاص ربط ہے اس کا کہیں سراغ نہیں جس اور احساس کا مخرج جو اس میں ہے۔ اس اعتبار سے فنون جن حواسوں سے متعلق ہوں ان پر تقسیم ہو سکتے ہیں۔ مثلاً ایک صنف وہ ہو سکتی ہے جو باصرہ سے متعلق ہو مثلاً ہندسی، رقص، نقاشی وغیرہ اور دوسری جو سامعہ سے متعلق ہو مثلاً نغمہ، شاعری وغیرہ وغیرہ۔ مگر زمان و مکان یا حواسوں کے اعتبار سے تقسیم کرنا یوں ناگہانی پڑ جاتا ہے کہ بعض میں زمانی و مکانی دونوں قدریں ملحوظ ہیں۔ اور بعض دو حواسوں سے وابستہ ہیں۔ اس وجہ سے فنون لطیفہ کو اصناف میں تقسیم کرنے کا سب سے آسان

طریقہ ادس مادے کے اعتبار سے ہے جو ادس میں بیان کا وسیلہ ہے جیسا
 کا احساس جسامت دار عمل میں زیادہ کامیابی سے بیان کیا جاسکتا
 ہے۔ چنانچہ نقاش، جو جسامت کے احساس کے معاملہ میں خاص طور
 پر ذکی احساس ہے اپنے احساس کو پتھر، دھات لکڑی یا اسی قسم کی چیزوں
 کے توسط سے بیان کرتا ہے۔ اسی طرح مصور جو رنگ اور روشنی کے
 بارے میں خاص طور پر ذکی احساس ہے آب و رنگ کے مدد سے بہت
 کامیابی کے ساتھ اپنے تاثرات کو بیان کر دے سکتا ہے۔ علیٰ ہذا القیاس
 بعض تاثرات حرکات۔ بعض آواز اور بعض الفاظ کے وسیلہ سے
 بہت آسانی سے بیان ہو سکتے ہیں۔ تمام ممکن فنون میں کچھ سات
 زیادہ مروج ہیں۔ زیادہ دقیق ہیں۔ اور ترقی وار تقاضے کے بہت
 سارے مدارج طے کر چکے ہیں۔ مصوری جو واسطہ خطوط اور رنگ نقاشی
 جو اب تقریباً صرف مختلف قسم کے پتھروں اور دھاتوں ہی کے واسطے
 سے کی جاتی ہے۔ مہندہ سہی جس میں مصوری کی طرح سطح اور نقاشی کی طرح
 حجم و جسامت دونوں سے کام پڑتا ہے۔ موسیقی جو اس اعتبار سے
 ہمیشہ ہے کہ اس میں جو وسیلہ مستعمل ہے وہ اور تمام دیگر فنون کے
 وسائل کی طرح غیر جالیاتی افادی مقصد کے لئے کام میں نہیں لایا
 جاتا اور اسی کا ہم جو کی رقص جو ایک جلی طور پر ادائے مطالب صرف
 حرکات کے ذریعہ کرتا ہے۔ اور ادب جو داخلی جذبات و کوائف کو،
 اور تمام فنون کی نسبت زیادہ کامیابی کے ساتھ الفاظ میں بیان

کر سکتا ہے۔

جس مادے یا جس حالت سے وہ متعلق ہوں یا زمانی یا مکانی ہونے کے علاوہ فنون اس اعتبار سے بھی اصناف میں تقسیم کئے جاسکتے ہیں کہ ! وہ ایک جامد صورت میں مخلوق کو پیش کرتے ہیں یا رواں اور بہتی ہوئی صورت میں۔ یعنی مخلوق کے اجزاء کے ترکیبی علی حال قائم رہتے ہیں یا بدلتے رہتے ہیں۔ یعنی سارا عمل بیک وقت پیش نظر ہوتا ہے یا باری باری سے مثلاً مصوری اور نقاشی میں پہلی صورت ہوتی ہے۔ ساری تصویر یا وسارابت بیک وقت نظر کے سامنے ہوتا ہے۔ بخلاف اس کے زمزمیہ، نقشہ یا نقش میں اجزاء الگ الگ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر نظر کے سامنے باری باری سے آتے ہیں۔ اس طرح کے فنون میں فنکار پہلے ایک اثر اور بعد کو ایک اور اثر پیدا کر سکتا ہے۔ تمثیل نگار ایک بات کو مضحکہ انگیز صورت میں دکھا کر اس اثر کے زائل ہونے کے قبل مضحکہ کو الم میں تبدیل کر دے سکتا ہے۔ ابھی ایکڑا سیچ پر ہنس رہا تھا اور مٹا کسی وجہ سے رونے لگا۔ پہلے مصرع کی اٹھان میں تضحیک تسخر یا ذم کا ایک شائبہ ہے اور دوسرے مصرعے میں کوئی ایسی بات کہہ دی جس نے مضمون کا رخ ہی بدل دیا۔ نقاش یہ مصویر اس طرح کا متضاد اور بدلتا ہوا نظارہ نہیں دکھا سکتا۔ وہ آدمی کو ٹنگین یا ہنستا ہوا دکھا سکتا ہے۔ پھول کو شگفتہ یا مرعبا یا ہوا دکھا سکتا ہے۔ ایک ہی پھول میں دونوں کیفیتیں بیک وقت نہیں دکھائی جاسکتی۔ ادب میں اس طرح کی ایک

اور خصوصیت بھی ہے۔ اس کا وسیلہ لفظ ہے۔ اور لفظ میں ذہن اور خیال کو کسی طرف پھیر دینے کی یا منتقل کر دینے کی جو طاقت ہے وہ اور کسی وسیلہ میں نہیں۔ کیونکہ لفظ تو خاص اسی کام کے واسطے وضع ہی ہوا ہے۔ اور انسان نے، شے ایجاد کر کے تمام خارجی اور داخلی اشیاء اور کوائف کو الفاظ میں مہل کر دیا ہے۔ ہر لفظ ایک بدل ہے ایک ایما ہے ایک رمز ہے ایک علامت ہے جو ذہن میں کسی شے یا کیفیت کی یاد دیتا ہے۔ اور کوئی نہ کوئی تصور وادی خیال میں لا اظہر کر دیتا ہے۔ اور اکثر ذہن کی ایمائیت اتنی عام اور دلالت اتنی بسیط ہے کہ محض ایک لفظ یعنی ایک ہلکا سا اشارہ بہت سا، اور داخلی: جزوی کیفیت کے اعتبار سے بہت متنوع قسم کا مفہوم ادا کر دیتا ہے۔ کسی اور وسیلہ میں مفہوم کو اتنی تقیم، تنوع اور ایجاد کے ساتھ نہیں ادا کیا جاسکتا۔ لفظ سامع کے تخیل کے حق میں اک اشارہ ہے۔ ہر لفظ سننے کے ساتھ ساتھ ذہن میں متعدد اور متنوع نقوش خود تخیل کی طرف سے لکھ آتے ہیں۔ کسی نے "پھول" کہا اور آپ کے ذہن میں کوئی نہ کوئی پھول خود بخود آگیا۔ کان میں "درخت" کا لفظ پڑا اور کسی قسم کا درخت ذہن میں مصور ہو گیا۔ یعنی تصور کے بعض اجزاء ذہن اپنی طرف سے فراہم کر لیتا ہے۔ "خوبصورت آدمی" سنا اور ذہن میں متعدد شکلیں آکھڑی ہو گئیں۔ "خوبصورت آدمی" کا لفظ کان میں پڑنا کوئی مقررہ اور متعینہ شکل ذہن میں نہیں لاتا۔ اس کی ایمائیت گورے اور سانوے رنگ، اور گداز و پھریمے بدن،

اور سر وہی اور بولے سے قد پر سب یکساں حاوی ہے۔ سوائے حرکت کے اور وہ بھی الفاظ کی نسبت سے بہت محدود ہجانے پر کوئی دوسرا وسیلہ اس طرح اشاروں میں ادائے مطلب نہیں کر سکتا۔ اور نہ ذہن کو اپنے طور پر مطلب کا ایک جز و پورا کر دینے کو چھوڑ دے سکتا ہے۔ مثلاً مصوری اور بہت تراشی میں "خوبصورت آدمی" ایک ایمائی اور رمزی عام علامت نہیں رہتی جس کو مصور اور نقاش کے مخاطب کا متخیلہ اپنے اپنے طور پر مرتب کرے۔ بلکہ "خوبصورت آدمی" ایک مجوزہ شکل و صورت اختیار کر لیتا ہے۔ رنگی آنکھیں ستواں ناک کتابی چہرہ یا اسی طرح کی اور کوئی مخصوص مفصل اور مقررہ ہیئت۔ اسی طرح اگر مصور آسمان کے متعلق کہہ کہنا چاہے تو اس سے بعینہ وہی کیفیت اپنے پر دے پر اتارنی پڑتی ہے جو وہ مخاطب کے ذہن میں اتارنا چاہتا ہے۔ وہ "لاتائیرنگ سے ہے رنگ نئے چرخ مخیل" کہہ کر خود آپ پر نیرنگی کے رنگ کی مصوری نہیں چھوڑ سکتا۔ اسکو یہ رنگ خود کھینا ہوگا غرض ادب کے علاوہ اور تمام فنوں میں عام تخفیلیں خاص میں مبدل ہو جاتی ہیں "خوبصورت آدمی" اور "آسمان" مخصوص شکل و صورت قبول کرتے ہیں۔ نقاش اور مصور کا خوبصورت آدمی اور آسمان کا بیان جزوی تفصیلی اور طویل ہوتا ہے۔ وہ اتنے گول مول طریقے پر ادائے مطلب نہیں کر سکتے اور اس کے علاوہ بھی اوت کو ایک اور زحمت ہے گو یہ زحمت حنفی اور فنی اور اصلی ہونے کے ساتھ ساتھ

رسمی، رواجی اور اتفاقی بھی ہے۔ یعنی ایک حد تک یہ خود ان فنون
 کی اصل و نہاد کا عکس ہے۔ اور اس حد تک واقعی اور اصلی ہے۔
 اور ایک حد تک محض فن کاری کی روایات اور ارتقا کا عکس ہے
 اور اس معنی میں محض اتفاقی ہے۔ تقریباً تمام عالم میں مصوری اور بت
 راشی وغیرہ میں اس طرح کا بیان بہت کم مروج تھا اور
 اب بھی بہت کم ہی مروج ہے جسکو ادب میں "دلائل غیر وضعی" کہتے ہیں
 یعنی الفاظ کے اصلی لغوی معنی اور اس کے فنکارانہ مفہوم میں عدم تطابق۔
 مثلاً لفظ "شیر" سے مراد جانور شیر نہیں بلکہ بہادر آدمی لفظ "عل" سے
 مراد جو اہرعل نہیں بلکہ معشوق کے لب اور لفظ "زگس" سے مراد پھول
 زگس نہیں، بلکہ معشوق کی آنکھیں۔ مغربی نقاشی اور مصوری کی فنی روایات
 میں اسکی گویا اجازت نہیں موضوع شکل کا کسی اصلی یا دیوالائی وضعی
 شکل سے تطابق لازمی ہے۔ یعنی تصویر کی شکل کو کسی اصل کی نقل ہونا
 چاہیے۔ مشرق میں بھی تطابق ہی عام ہے گوانحراف، مغرب کی بہت
 زیادہ مروج ہے۔ غرض بالعموم غیر ادبی بیانات اس وقت تک با
 مفہوم اور بامعنی نہیں ہو سکتے جب تک بیان ہو بہو درست نہ ہو یعنی
 کسی معادہ اور متعارفہ اصل کے مماثل نہ ہو۔ ان فنون میں استعاروں
 اور کنایوں سے گویا کام نہیں لیا جاتا۔ مصور شاعر کی طرح کلاب جیسے
 گال اور کنول جیسی آنکھیں نہیں کہہ سکتا۔ یعنی وہ گال کی جگہ کلاب
 کا پھول اور آنکھ کی جگہ کنول کا پھول نہیں بنا دے سکتا۔ اُسکو گال

اور آنکھ کی جگہوں پر ایسے خطوط اور شکلیں بنانی ہوں گی جن کو دیکھنے والا
 آنکھ اور گال کے بالکل مماثل اور مشابہ پائے۔ یہ مماثلت اور مشابہت
 کی بحث بھر ایک اور سلسلے میں آئے گی۔ جہاں فنون لطیفہ کے فنی نصب
 العین اور موضوعات کی بحث ہوگی۔ مگر فی الحال یہ زاویہ نگاہ نہیں ہے
 سر دست ہم لوگ صرف مختلف فنون کے مادی وسائل اور طرز بیان
 کی چند خصوصیتیں مطالعہ کر رہے ہیں۔ اوس وقت یہ نقطہ نگاہ یہ بحث
 ہوگا کہ تمام فنون کی غرض و غایت ہی، یعنی اون کا مقصود آخری ہی،
 اور ان کا موضوع ہی فطرت کا چہرہ اتارنا ہے۔ اون کو اصولاً فطری
 چیزوں کی شبیہ اتارنا ہی چاہیے۔ فن کا غیر فطری یا نافطری چیزیں
 بالکل بننا ہی نہیں سکتا۔ مگر یہاں پر نصب العین اور موضوع کی جنس
 سے بحث نہیں۔ یہاں پر وسیلہ اور طرز بیان معرض بحث میں ہے۔ یعنی
 ادب اور رقص کے سوا تقریباً تمام فنون کا مادی وسیلہ اور اس وجہ
 سے طرز بیان ہی ایسا ہے جو صرف جزوً تفصیلاً تخصیصاً اور طوالت
 کے ساتھ مطلب ادا کر سکتا ہے۔ اگر ایک پردے پر گلاب اور کنول
 کا کھول بنا دیا جائے تو کوئی اون کو دیکھ کر یہ مفہوم نہیں پاسکتا کہ اس
 مراد ایک «خوبصورت آدمی» ہے جس کے گال گلاب اور آنکھیں
 کنول جیسی ہیں خواہ اس کی گلاب اور کنول کی شبیہ کسی قدر فطری اور
 اصل کے مطابق ہو۔ بیان کا بے مفہوم ہونا فن کار کے گلاب اور کنول
 کی ہو بہو تصویر اتارنے یا نہ اتارنے پر منحصر نہیں ہے۔ بلکہ وسیلے اور طرز

میں یہ اہلیت نہونے کی وجہ سے ہے۔ اوس میں ایمائیت اور مرزیت سے فقدان کی وجہ سے ہے۔ "گلاب جیسے گال" سنکر جو مفہوم ذہن میں آتا ہے وہ گال کی جگہ گلاب کی تصویر دیکھ کر نہیں آتا۔ "گل عارض" اس میں بامفہوم ہے۔ اور تصویر میں گالوں کی جگہ گلاب بے مفہوم لگو چکا ہو والی اور چھانگل کے بعد شاید یہ کہنا درست نہ رہا ہو۔

مشرقی اور مغربی فنون کے ساتھ اب دو اور طرح کے فنون بھی جمالیات کی دنیا میں داخل ہو گئے ہیں۔ ایک وہ جن کو قبائلی کہتے ہیں۔ ان کے ماخذ مختلف حبشی نسل اقوام یا قدیم امریکن قوموں سے مل سکتے ہیں۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ ان عملوں نے مغرب کی جمالیاتی دنیا میں بہت جلد قدم جمالیات اور بہت سے جمالیات کے ماہرین ان کی روشنی میں اپنے نظریے اور قدروں پر نظر ثانی کر رہے ہیں۔ یہ آرٹ بالکل اور قسم کا ہے۔ اور اس کی قدریں بالکل جدا گانہ ہیں۔ یہ مغربی نظریے کے مطابق حامل جمال تو نہیں۔ مگر ان میں جوش اور شدت احساس کا وہ زور ہے کہ ان کے مروجہ مغربی اصطلاح میں ناجمیل ہونے کے باوجود ان کو فنون لطیفہ کے عملوں سے خارج نہیں کر دیا جاسکتا۔ اور دوسرا مآخذ اس زمانے کے فنون ہیں جب انسان یا تو ہنر مکمل انسان ہی نہوا تھا یا اپنی انسانیت کے بالکل ابتدائی منازل طے کر رہا تھا۔ جمالیاتی فنکاری کی عمر تقریباً انسان یا کم از کم انسانیت کے برابر معلوم ہوتی ہے۔ پچاس ساٹھ ہزار برس سے زیادہ پرانی تصویریں انسانوں کے فطری اور قدیمی مسکن یعنی پہاڑوں کے غاروں

میں پائی جا چکی ہیں۔ اور اس سے بھی زیادہ عمر کے دستوں اور رکھیلوں پہ
 کام کئے ہوئے اور رادہ تھیار کثرت سے ملتے ہیں۔ دور افتادہ بھاری
 جرمیوں کے وحشی قبائل میں جو تہذیب و تمدن کے اعتبار سے ہزاروں
 در ہزار سال پیچھے ہیں، ہنوز کپڑوں کے استعمال سے نا آشنا ہیں اور
 جنسی تعلقات سے بے ملا سراسر افسوس فراغت کر لیتے ہیں۔ بدن کو رنگنے
 اور گلے میں ہار ڈالنے کا دستور عام ہے۔ سوشیولوجی کے ماہرین کا خیال
 ہے کہ زبوروں کا رواج کپڑوں کے رواج سے قدیم ہے یعنی خوشنمائی
 کا احساس، خوشنمانی کی کوشش، خوشنما بنکر موثر کرنے کا جذبہ اور
 خوشنمانی ہوتی ہے سے لطف اندوز ہونا اور اس کے سحر میں پڑ جانا
 تہذیب و تمدن کا اثر نہیں بلکہ شاید جلی اور ازی ہے۔ موجودہ مغربی خواتین
 کی اختعال پروریائی اور جسم نمائی یا اونکی مشرقی بہنوں کی حنا و غارہ
 گلگونہ نوازی کوئی نیا تماشائیں جو حال میں یعنی صرف دو ڈھائی ہزار
 برسوں سے وجود میں آگیا ہو بلکہ ایک جلی اور فطری عنصر کی نمود ہے
 جس کی اساس نفسی یا شاید منافع اور حیات ہی تک پہنچی ہوئی ہے۔
 اور افتادہ پرستوں نے افتادہ کا جو مفہوم بنا رکھا ہے اس معنی میں
 غیر افتادی ہے حنا، غارہ، گلگونہ اور گودنے سے اس طرح کی کوئی
 ضرورت نہیں رفع ہوتی جس طرح کی سردی میں ٹاٹ سے بدن
 ڈھانک لینے سے یا بھوک میں خفک چنے چنا لینے سے۔ مگر ظاہر
 ہے کہ خوشنما بننے کا دستور بے سبب نہیں، اسے مفہوم نہیں ہے

انہیں نہیں۔ اس کی اپنی ایک مخصوص افادیت ہے۔ اور ایک شخص
جہلی تقاضے اور جذبے کی نمود ہے۔

خوشنما بنانا ایک ٹرپ کا تقاضا ہے۔ ایک حسرت اور آرزو
کی نمود ہے۔ ایک اضطراب کی نکاسی ہے۔ اور ایک شوق اور ارمان
کی تجسیم ہے، اور خوشنما شے ایک سامان لطف و انبساط ہے۔ ایک
برقی مشین ہے جس سے لطف و نشاط کی لہریں منشور ہوتی ہیں۔ اور
دل و دماغ میں ”رسیو“ ہوتی ہیں۔ جمالیاتی فنکاری مختلف طریقوں
پر خوشنما چیزیں بناتی ہے۔ اور حسرت کا چشمہ رواں کر دیتی ہے۔

باب سوّم

تخلیق و تعمیر اور اس کا سرچشمہ

فنکار کیوں تخلیق و تعمیر پر مائل ہوتا ہے؟ اس کے پس پشت کیسی شے کار فرما ہے؟ حقیقت کے نظریات و تصورات ہم تک نہیں پہنچے۔ ان کی جدید تاویلیں۔ یونانی دور کی تاویل کہ فنکارانہ سرگرمیاں ایک اُس جنس کی شے ہیں جیسے بچوں و جانوروں کا نقلیں اتارتا۔ ایک دوسری تاویل کہ فنکاری اک ازلی مقصدیت کی اپنے حصوں کی راہ میں کاوش ہے۔ ایک اور تاویل کہ فنکاری شعور و مطلق کی خود شعوری کا ایک لمحہ ہے۔ فطری اور انسانی تخلیق۔ اک ہیجان و اضطراب کا اپنے نکاس کی راہ تلاش کر لینا۔ تحت الشعوری خواہشات کا اپنے حسب منشا ایک شے تخلیق کر کے اپنے کو پورا کر لینا۔ ذرا کا نظریہ۔ کھیل کا نظریہ۔ بہ یک کر شہ دوکار۔ اظہار و ظہور اور عرض و بلاغ۔

GIRLS COLLEGE

14025

آرٹ کا چشمہ کب اہل پڑا نہیں کہا جاسکتا۔ کیسے اہل پڑا نہیں کہا

جاسکتا۔ کہاں اہل پڑا نہیں کہا جاسکتا۔ اور کیوں اہل پڑا ایک بہت مختلف فیہ بحث ہے۔ اور اوس وقت تک طے نہیں پاسکتی جب تک فلاسفہ معقولات یہ نہ تسلیم کر لیں کہ یہ سوال "فلسفہ" کا یعنی نری قیاس آرائی کا نہیں بلکہ دراصل نفسیات کا ہے۔ اور علمائے نفسیات اپنے عملوں میں تجارب کے ذریعے نفسیات کے تحت الشعوری سرچشمے کا سراغ نہ پالیں۔ یہ منزلیں ہنوز افق پر بھی نمودار نہیں۔ مگر عقل و فکر علم نفسیات اور اوس کے تجارب کے انتظار میں ہاتھ پہلو تھک دھرے بیٹھی نہیں رہ سکتی تھی بالخصوص ارتقائے علوم کے اوس دور میں جب فکر پیمائی، عقل جنبانی اور قیاس آرائی ہی علم و وقوف کا واحد ذریعہ تھی اور اسی کے حاصل تھبیل کو "علم" کا اعتبار حاصل تھا۔

آرٹ کا چشمہ مدت مدید سے اہل رہا تھا۔ چین و لاجین سے لیکر مصر و یونان تک اہل رہا تھا۔ اور تقریباً تمام معروف صورتوں میں اہل رہا تھا۔ شاعری، ہندیسی، مصوری، نقاشی، رقص اور سرود سے تمام دنیا روشناس تھی۔ مگر ہمیں اس کا سراغ نہیں ملتا کہ عہد عتیق کے فن کار اور نقاد اس چہرے کا سرچشمہ کیا ٹھہرائے تھے۔ اس کی غرض و غایت کیا قرار دیتے تھے۔ اس سے فائدہ اور حاصل کیا سمجھتے تھے۔ اس سے کام کیا لیتے تھے۔ خود اوس کے دور کے نظریات و تصورات تو غالباً ہمیشہ کے لئے لاپتہ ہو گئے۔ مگر دور حاضرہ میں اس کا سراغ لگانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور علماء و محققین نے متعدد نظریات پیش کئے ہیں۔ اکثر تاویلیں

مذہبی ضروریات و جذبات کو سرچشمہ کھڑاتی ہیں۔ خال خال اس جلس کے جذبات کا بھی مذکور ہے جس کو اب ہم "جمالیاتی" قرار دیتے ہیں۔ مگر یہ تاویلیں تمام تر ہماری ہیں۔ قیاسی ہیں۔ تاریخی اور خود صناعت یا ادس کے معاصر کی زبانی نہیں۔ مگر جب فنکارانہ تخلیق و تعمیری روایات ہزاروں در ہزار سال کی قرامت کو پونج چلیں اور نہ بت یونانیوں کی آئی تو ایک عجیب و غریب فرع علوم پیدا ہوئی جس کی غرض و غایت ہی حقایق تک رسانی اور راز حقیقت کی پردہ کشائی تھی۔ کچھ زمانے تک دنیا و مافیہا اور خارجی اور طبیعیاتی حقائق سے لپٹا رہنے کے بعد یہ انسان اور اس کے افعال و حرکات کی طرف رجوع ہوئی۔ سوفسطائی تحریک کے رد عمل کی طور پر اس فرع علم کے ماہرین یعنی "فلاسفہ" خود جتنی انسان کی طرف ملتفت ہوئے اور انسان اور اس کے افعال و حرکات "فلسفہ" کا محبوب ترین موضوع بن گئے۔

آرٹ جیسی کثیرالمداج، مقبول اور مستعملہ شے کی طرف فلسفہ جیسے علم کی متجسس نگاہوں کا اٹھنا ناگزیر تھا۔ اور جو ناگزیر تھا وہ ہو کر رہا۔ غالباً وہ پہلا فلسفی جو آرٹ کے مسائل کی طرف باصطابطہ رجوع ہوا افلاطون تھا۔ یعنی تقریباً چار سو سال قبل مسیح آرٹ کی فلسفیانہ تاویلیں شروع ہوئیں۔ افلاطون نے اس کو ایک نقالی قرار دیا۔ اور ظاہر ہے کہ آدمی بشر اور ہرن کے بت اور تصویریں ایک طرح ان فطری مخلوقات کی نقلیں اتارنے کی کوشش میں ہیں۔ اور آدمی اور جانوروں

کے بتوں کو آدمی اور جانور کی "نقل" کہہ سکتے ہیں۔ جب مصوری اور نقاشی یعنی تصویر اور بت "نقال" اور "نقل" کھڑے تو ان کی تخلیق کا جذبہ یعنی فن کا راہ سرگرمیاں اور مساعی اور ان کا سرچشمہ بھی اسی طرح کی ایک شے قرار پاتی جس کے تحت اور طرح کی نقالیاں ظہور پذیر ہوتی ہیں۔ مثلاً آپکے جو دیکھتے ہیں اوس کی نقلیں اتارتے ہیں۔ بندر آدمی کے افعال و حرکات کی نقل اتارتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ یعنی فنکارانہ تخلیق و تعمیر بھی اوسی جنس کی ایک شے ہے جیسی اور تمام ساری نقالیاں اور نقل اتارنے کے جذبے کے تحت انجام پاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ بعض اصناف فنون کی اتنی اسان اور کھلی ہوئی تاویل ممکن نہیں۔ مگر اس طرح کے فنون نظر انداز کردہ شدہ رہے۔ اور مصوری، نقاشی اور داکاری وغیرہ جیسے فنون کو ملحوظ رکھ کر تاویل کیلگی جنہیں اس طرح کی تاویل ممکن ہے۔

دو ہزار برسوں میں فلسفہ کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔ اور فلسفے کی سیل میں بہہ کر فلسفیانہ تاویلیں بھی کہاں سے کہاں پہنچ گئیں۔ افلاطون کی تاویل فنکاری کی ایک تاویل تھی گو فلسفے کی نقطہ نگاہ سے۔ بعد کی تاویلیں دراصل فنکاری سے وابستہ ہی نہیں۔ وہ دراصل فنکاری کی تاویلیں ہی ہیں۔ وہ چھک اور رری "فلسفہ" ہیں یعنی فلسفی اب فنکاری کی تاویل میں کوشاں نہیں بلکہ اپنے فلسفے کے۔ اوس کی تبلیغ بلکہ خواہانی اور مدح سرائی میں۔ وہ اپنے نظام فلسفہ کو اتنا بسیط، جامع اور ہمہ گیر بنانے اور دکھانے میں لگا ہے کہ کائنات کی ہر شے اوس کے احاطہ میں محیط ہو۔ اور چونکہ آرٹ

بھی کائنات کا ایک جزو ہے اس لئے خواہ مخواہ اس کی لپیٹ میں آ جاتا ہے۔
 اور ایک ایسے "کل" سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کا بحر یعنی مدرستہ فلاسفہ
 کے دماغ کے اندر کہیں وجود ہی نہیں۔ ان تاویلوں کو ان فلسفیوں کے فلسفہ
 کی حیثیت سے تو مطالعہ کیا جاسکتا ہے کیونکہ یہ ان کے فلسفے کے اجزاء
 ہیں مگر فن کاری کے سلسلے میں ان کا مطالعہ بحر الکابل میں کود پڑنے
 کے برابر ہے۔ یعنی ایک ہڈیاں کے سمندر میں ہاتھ پاؤں مارتے مارتے
 فنا ہو جانا ہے۔ جب کسی مسئلہ کو کانٹ اور ہگل جیسے سخن بان اپنا تختہ
 مشق بنا رکھیں تو اس کے سمجھنے کی کیا امید ہو سکتی ہے۔ بالخصوص
 جب وہ اس مسئلہ کو اپنی اصلی دیکھیوں کے محض طفیل میں ہاتھ لگائیں۔
 یعنی جب وہ اپنے نظام فلسفہ کا اتمام اور تکمیل دکھانے کے لئے اور
 اس کے اعمیادے کے طور پر عالم کے ہر ذرے کو اس میں سمو یا ملوادکھانے
 کے بیچے پڑے ہوں۔ کانٹ اور ہگل "فلسفی" تھے اور اس دور میں فلسفہ
 ایک ایسی قدر کی دریافت کا نام تھا جو سما سے لے کر سمک تک ہر شے
 پر تمام وکمال حاوی ہو۔ ان دونوں کے فلسفے میں آرم ایک
 فوق البشری شے میں مبدل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ خود بشریت ہی ایک
 فوق الطبیعیاتی "کل" کا محض جزو و کیفیت ہے۔ کانٹ کے فلسفے میں یہ شے
 اک قسم کی ازلی "مقصدیت" ہے جو کائنات کی تمام سرگرمیوں کے روپ
 میں پور کی ہو رہی ہے۔ یعنی تمام کائنات اک مقصد ازلی کے پورا ہونے کا
 تاخیر ہے۔ اور جالیہائی سرگرمی بھی اس کل کا ایک جزو ہے۔ اور ہگل

کے فلسفے میں ہے۔ شے ایک قسم کا شعور مطلق ہے جو خود آپ اپنے شعور کیلئے
 کو خال ہے یعنی اک شعور مطلق «خود شعور» بن جانے کے لئے سرگرم
 عمل ہے۔ اور کائنات اسی سرگرمی کا شگوفہ اور ظہور ہے۔ اور آرٹ
 شعور مطلق کی خود شعوری کی ایک فی الجملہ رفیع منزل ہے۔ فنکار وہ
 ہے جس میں شعور مطلق فی الجملہ خود شعور ہو جاتا ہے۔ اور فنکاری شعور
 مطلق کے عمل تخلیق کا ایک ہلکا سا جریہ ہے۔ یعنی ایک ادنیٰ پیمانے
 پر اسی طرح کی ایک شے ہے۔ ان کلی نظریات کا فلسفہ میں کیا مرتبہ
 ہے خارج از بحث ہے۔ مگر آرٹ کو یا کسی انسانی فعل کو اس طرح کی
 کلی اور فوق الطبیعیاتی قدروں کا ایک جزو بنادینا اور اس جزو کی حیثیت
 سے اس کا مطالعہ اور تاویل اب چنداں دیکھنا اور مفید نہیں ہوتا
 ہوتا اس لئے انسان اور تمام افعال انسانی ایک بڑے عجیب الہی
 ہیں۔ انسانی تخلیق و تعمیر دراصل «انسانی ہستی» ہے۔ اسی اس کا سرچشمہ
 عالم بالا میں منتقل ہو جاتا ہے۔

بنیاد اور اساس تخلیق و تعمیر ہے فن کارانہ سعی پس اپنی بات کا نام
 ہے کہ انسان اپنی محنت اور کاوش کے توسط سے کچھ فطری مواد کو از
 سر نو اپنی مرضی اور خواہش کے موافق منظم اور مرتب کرے۔ کلباڑی اجاتا،
 پلنگ اور کرسی بنائے، ڈالہ بجز اس کے اور کچھ نہیں کرتا کہ وہ ہے اور کتری
 وغیرہ کو خود فطری شیا ہیں اور ان کو از سر نو مرتب کر دیتا ہے۔ وہ خود دلو ہے
 اور لکھن کا خالق نہیں۔ وہ خلقی اشیا کا محض ناظم اور مرتب ہے یعنی

گو یا موجودات و دوح کی مخلوقات پر مشتمل ہیں۔ ایک لوہے کی کان اور درخت جیسی چیزیں جن کے معرض وجود میں آنے میں انسان کسی طرح اور کسی مقام پر دخل نہیں۔ اور دوسری کھاروی اور کرسی جیسی چیزیں جن کے معرض وجود میں آنے میں انسان ایک مقام پر دخل ہو جاتا ہے۔ ان روزمرہ کی چیزوں کی تخلیق کرنے میں تخلیق کے پس پردہ کام کرنے والا جذبہ یعنی محرک عمل، مفید مطلب چیزوں کی تخلیق یعنی رفع ضرورت ہے۔ آپ دیکھ چکی ہیں کہ فنکار کا محرک عمل اس طرح کا کوئی جذبہ نہیں ہوتا۔ اور نیز یہ کہ ایک روزمرہ کی کام چلاؤ کھاروی اور کرسی کو اعتبار جمالیاتی عمل کا حاصل نہیں۔ ان کے فنکارانہ عمل کا اعتبار حاصل کرنے میں ایک اور مرحلہ آتا ہے۔ یعنی ان میں بعض مہیاتی قدروں کا کھردرا بھی ضروری ہے۔ اور انھیں قدروں کی تخلیق یعنی کسی انسانی مخلوق کو ان سے معمور کر دینا جمالیاتی فنکاری ہے۔ اب سوال یہ ہوتا ہے کہ یہ قدریں کس کہاں سے آتی ہیں یعنی فنکار یہ قدریں کس طرح تخلیق کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ قدریں حواس و حسیات و احساس و تخیل ہی کی پروردہ اور مخلوق ہو سکتی ہیں۔ اور حوادث زندگی، اتفاقات زمانہ، اون کے زیر مرتبہ تخیل، اور تکنیکی مہارت ہی کی راہ سے آسکتی ہیں۔ کیونکہ فنکار کے اوزار کی جھولی میں ان کے سوا اور کچھ ہوتا ہی نہیں۔ حواس و حسیات اور فطری خارجی اشیاء کے مابین رد و تکرار سے احساس اور تخیل ایک خاص طرح مرتبہ اور تیار ہوئے ہوئے ہیں اور جب کسی مہیج یا کسی تصوری پھیر سے دن

دماغ اور اعصاب ہیجان میں آجاتے ہیں تو ہیجان اپنے نکاس کی
 راہیں ڈھونڈھنے لگتا ہے۔ متخیلہ مشغل اور برائی نگیختہ ہو جاتا ہے۔
 متحرک ہو جاتا ہے۔ یعنی حوادث زندگی اور فنا و زمانہ سے قراہم شدہ
 مواد کو طرح طرح سے ترتیب اور ترکیب دینے لگتا ہے۔ اک تخیلہ عالم
 نظروں میں آکھڑا ہوتا ہے اور تکنیک اس تمام تخیلہ کیف و عالم کو کسی وسیلے
 میں تبدیل کرنے لگتی ہے۔ مثلاً کسی دوشیزہ کے نظارے یا تصویر نے
 بابا بدل کے تاروں پر ضرب لگا دی ہے اور اس کے رخساروں کی نگینی،
 شادابی اور تازگی کا عالم بندھا ہے۔ رنگینی، شادابی اور تازگی کا جو مخصوص
 آن اور انداز احاطہ احساس میں ہے اس کو متخیلہ اپنی ترکیب و ترتیب کی عمل
 پیرائی سے اور لطیف تر اور پر کیف تخیل کرے گا۔ کوئی ایسی منسلکہ قدر کوئی
 ایسا تجربہ تخیل میں زندہ ہو جائے گا جس میں رنگینی، شادابی اور تازگی
 کی بہارتیز تر اور امتزاج لطیف تر ہو۔ مثلاً کوئی مراد پر پہونچا ہوا گلاب
 کا پھول۔ احساس اور تخیل کی مدد سے آدمی کے گال میں گلاب کی قدریں
 بکھر جائیں گی۔ اور تخیلہ میں ایک رخسارہ جو رنگینی، شادابی اور تازگی
 میں مثل گل کے ہو مصور ہوگا۔ اور ادب کا تکنیکی وسیلہ اس مصورہ عالم
 کو اپنی جنس یعنی الفاظ میں تبدیل کرنے لگے گا اور آدمی کا رخسارہ محض عارض
 ہو جائے گا یعنی تکنیک احساسی اور تخیلہ کیف کے لئے ایک "بدل" وضع
 کرے گی۔ علیٰ ہذا القیاس کلہاڑی کی تخلیق میں احساس اور تخیل کلہاڑی کے
 بھول اور بھیل اور دستے کو اپنی اپنی جداگانہ اور پھر آپس کے ربط کے اعتبار

سے لائہائی اور رانی اور مٹائی میں خاص خاص مقدار و حجم اور تناسب کا
 مخیل کر میں گئے۔ اور کرسی کی تعمیر میں اس کے پاؤں کی گولائی کو اس
 طرح کا وضع کریں گے جیسا کسی محسوسہ اور مخیلہ نقش اور کیفیت سے میل
 کھانے کے لئے درکار ہو۔ یعنی مخلوق احساس اور مخیل کی پروردہ ہوگی۔
 ویسی ہوگی جیسی احساس و مخیل میں ہے۔ بالعموم آدمی سے گال گلاب جیسے
 نہیں ہوتے۔ روزمرہ کی کام چلاؤ کھاڑی اور کرسیاں ایسی نہیں ہوتیں۔
 یعنی ہیا کی قدروں کے اعتبار سے اس کو وزن، تناسب اور لطافت کی
 حامل نہیں ہوتیں۔ یعنی فنون لطیفہ کا سرشمبہ دراصل جو اس وحسیات
 کی غیر معمولی ذکاوت ہے۔ کیونکہ بعد کی اور تمام باتوں کا دار و مدار بالواسطہ
 دور یا قریب کی نسبت سے انھیں سے وابستہ ہے۔ حوادث زندگی اور اتفاقاً
 زمانہ سے رکمل قبول کرنا، متخیلہ میں تجارب کا منسلک ہونا، فراہم شدہ مواد
 کی کثرت اور تنوع تمام کی تمام چیزیں جو اس وحسیات کی ذکاوت پر منحصر ہیں۔
 جو شخص غیر معمولی ذکاوت نہ رکھتا ہو وہ فنکار نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ اسکا
 متخیلہ اور اس کی شخصیت اس طرح مرتب ہی نہیں ہو سکتے کہ تخلیق و تعمیر
 کا کام سرانجام دے سکیں۔

میرے خیال میں تو ایک بڑا اور سچا فنکار ذکی بحسی کا مجروح کردہ ایک
 خوں چکاں پھڑکتا ہوا دل ہے۔ ایک ساز ہے جس پر ہر طرف سے ضربیں
 پڑ رہی ہیں۔ ایک رباب ہے جس کے تار ہزاروں اشیا سے اس طرح
 مل گئے ہیں کہ اس سے بہتوں سے ملی ہوئی ایک آواز نکلی چلی آتی ہے،

ایک ہستی ہے جو ایک کے بجائے چند آنکھیں رکھتی ہے۔ رنگی آنکھوں کے بجائے ایسی آنکھیں رکھتی ہے جن پر بچہ کار غنکیں اور دو بینیں جو ٹھکی ہیں۔ جو اور نہیں دیکھ پاتے ان کو وہ دیکھ لیتا ہے جس کو اور، سادہ اور بے رنگ پاتے ہیں اس سے وہ شفق سے زیادہ رنگ میں شرابور دیکھتا ہے۔ اور نیرنگی کشمکش سے بے کیف ہو کر غایت اضطراب اور ہیجان کے عالم میں والہانہ ایک حرکت کرنے لگتا ہے بلکہ خود بخود اس سے سرزد ہونے لگتی ہے۔ ورنہ شیکسپیر کا ایریل والہانہ پھول پھول مدھ کیسے چوستا کھڑتا ہے۔ اور خواجہ حافظ دیوانہ وار ایک تل پر سمرقند اور بخار کیسے پھٹکنے لگتے ہیں۔ شیکسپیر اور حافظ دونوں کے ساز دل غم و رنج کے ساز سے ہم آہنگ ہیں۔ نغمہ اور شعراؤں کے رباب دل کی کھنک ہے جو ایک ملے ہوئے ساز سے عود کر رہی ہے۔ مگر ان کے ساز ذی روح ہیں اور ان میں ایک پچاس ہے جو بنیادی کھنک میں انبساطی "اور ٹون" کا اضافہ کر دیتی ہے۔ ایک ترنگ اور ہستی ہے جو روح فرسانی کو خاطر میں نہیں لاتی۔ جو "غم ہستی" سے نشاط و سرور کا مواد تجرید کر لیتی ہے۔ جو "تبدیل حیات" کی مشقت اور صعوبت اور "بند غم" کی سختی اور تلخی کو نغمے اور شعریں میں تبدیل کر دیتی ہے۔ جس میں درد، سوز اور گلزار تو بلا کا ہے مگر روح فرسا نہیں بلکہ روح پرور، جہاں گسل نہیں بلکہ جان بخش، تباہ کر دینے والا اور دبا دینے والا نہیں بلکہ بچا لینے والا اور اوجھال دینے والا۔ یعنی اس میں درد، سوز اور گلزار نے ہستی، جوش اور ترنگ کی صورت اختیار کر لی ہے۔ یہ فن کارانہ دل و دماغ

اور افتاد مزاج کی ترکیب کی اک اور خصوصیت کی وجہ سے ہے جس کی طرف اشارہ آچکا ہے۔ یعنی یہ کہ وہ عالم اضطراب و ہیجان میں ہمارے سما کی طرح منتشر اور پراگندہ نہیں ہو جاتی۔ بلکہ اک فعل تخلیق و تعمیر کی صورت لے لیتی ہے۔ جس میں متخیلہ اک ضاع اور ہیأت کا رہن جاتا ہے۔ اور "تجربہ و وجود" اور قید حیات سے فراہم شدہ مواد کو اپنے طور پر اسے سرنو مرتب کرنے لگتا ہے۔ جس میں جمع شدہ مواد اس کی رہنمائی اور ہدایت کاری میں اک اور دھنگ اور آہنگ سے مربوط ہونے لگتا ہے۔ یعنی فکر کا اضطراب و ہیجان ہمارے اور آپ کے اضطراب و ہیجان کے برابر نہیں۔ انتشار اور پراگندگی کے مرادف نہیں۔ بلکہ وہ اضرائی صرف اس مخصوص اور محدود معنی میں ہوتا ہے کہ اس کا طرز عمل اور طریق کار یعنی اس کا تخلیقی اور تعمیری رد عمل قواعد عقلیہ اور ذہنیہ کی رہنمائی اور ہدایت کاری میں نہیں سرانجام پاتا جیسا ہمارے اور آپ کے ساتھ ہوتا ہے۔ بلکہ شعور جمال اور تخیل کی پروردگاری کی رہنمائی اور ہدایت کاری میں عقل و فکر کے آئین کے مطابق آگے نہیں بڑھتا چلا جاتا بلکہ ہیجان و اضطراب کے سکون اور طمانیت کے سمجھے۔ اک نامعلوم نادانستہ مبہم، نامتعین منزل کی طرف یعنی "کس نہ دانست کہ منزل گئے مقصود گنجاست" کی جنس کی۔ بس "اس قدر ہست کہ بانگ جر سے می آید" کی قسم کی۔ یعنی جو ناشعوری یا تحت الشعوری ہوتی ہے۔ جو نفس کی گہریوں میں دبی اور ستور ہوتی ہے۔ جو رفتہ رفتہ اکھرتی آتی

ہے۔ منظم اور مرتب ہوتی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ ناگہاں ایک مقام
 ایسا آجاتا ہے جہاں، اللہ اکبر ہر آن چیز کہ خطر می خواست، کے بلجائے
 کا احساس اکبر آتا ہے۔ جہاں شعور جمال، متخیلہ کی قوت پروردگاری، دانش
 میات اور تحت الشعوری تقاضے مطمئن ہو جاتے ہیں اور اوں کو وہ دل
 چلتا ہے جس کے پیچھے وہ تھے۔ یعنی ایک ایسا پیکر موضوع ہو چکتا ہے
 جو مزاج اور منشا کے عین موافقت اور موافقت میں پڑ رہا ہو۔ ایسا ہوتا
 ہے جس سے بہتر گمان میں کبھی نہیں۔ جو گویا اکنا دانستہ انیم دانستہ مطلوب
 کامی سر آجانا ہوتا ہے۔ جو بالعموم ”تجربہ وجود“ اور ”قید حیات“ میں
 میسر نہیں ہوتا۔ جس کو تجربہ وجود اور قید حیات میں دل ترستا ہے مگر
 نہیں پاتا۔ جس سے دنیا کے ہست و بود اور کار و خوار فطرت خالی ہے۔
 جو نمائش گاہ عالم میں ناموجود ہے۔ جو قدرت کی تقصیر کا مداوا ہے۔
 جو ادت نقائص اور معائب سے منز اور مبرا ہے جو عالم وجود کی اشیا
 اور تجارب کو داغدار کر دیتے ہیں۔ اور جس سے مشاہد بالعموم آلودہ
 ہوتے ہیں۔ جس سے تمام آلودگیاں بدگوشت کی طرح چھانسی ہوئی
 ہوتی ہیں۔ جو صرف ایسے ہی اجزاء پر مشتمل ہوتا ہے جو آپس میں بالکل
 پسیدہ، پیوستہ اور ہم آہنگ ہوتے ہیں جس میں جزو جزو کا ربط
 بالکل نمایاں اور صاف ہوتا ہے۔ جو مناسب آواز اور ہم آہنگی کا
 ایک حسین و جمیل نظارہ ہے۔ مثلاً عالم ہست و بود میں کسی درد کے جی
 کا اصلی حال نہیں کھلتا۔ یعنی ایسی ہستیاں نہیں ہستیں جن کے دل کا

حال پر ملا مشہود ہو رہا ہو۔ دل کی نیت تک رسائی محال ہے۔ مگر افسانوں
 ناولوں اور تمثیلوں کے تمام کرداروں کے دل کی نیتیں لکھنے کی طرح
 دیکھی جاسکتی ہیں یعنی ہمیں ایسی نایاب ہستیاں مل جاتی ہیں جن کے دل
 کا حال پر ملا مشہود ہو رہا ہو۔ روزگار واقعات اور معاملات کو اس قدر گھول
 مٹھا کر دیتا ہے اور زندگی میں گوں درگوں واقعات و معاملات آتا
 قدر ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہوتے ہیں کہ ان کا سررشتہ ایک پیچیدہ
 گرہ بن کر ہو جاتا ہے۔ کسی ایک کا تخلص اور مجرد مطالعہ مشکل ہے۔ ناولوں اور
 تمثیلوں میں غیر متعلق واقعات جگہ ہی نہیں پاتے۔ جو کچھ ہوتا ہے وہ سب
 پس لگتا ہوا، متعلق اور شوق ہی ہوتا ہے یعنی وہاں ایسے واقعات رو پڑ
 ہوتے ہیں جن کا سررشتہ ہاتھوں میں ہو علیٰ ہذا القیاس دنیا میں کہیں
 ویسے موزوں، بے عیب اور حسین جسم و اعضا نہیں دیکھے جاسکتے جیسے
 یونانی فنکاروں کے ایفروڈائٹ اور اپولو کے بتوں میں۔ اور ویسے قدرتی
 مناظر و شناس نہیں جیسے امپریٹریٹ مصوروں کی تصویروں میں۔ گویا
 عالم اضطرار میں متخیلہ وہ اشیا اور واقعات وضع کر لیتا ہے جو اس کو
 مظاہر ہوتے ہیں۔ جو عالم ہست و بود میں نیست و نابود ہیں۔ جو صرف متخیلہ
 ہی تخلیق کر سکتا ہے۔ جس کو متخیلہ عدم سے وجود میں لے آتا ہے۔ جس نیت
 کو تخیل اور تصور نے ہست کا اعتبار دے رکھا ہے جس کو وضع کر کے اس نے
 اپنا شوق پورا کر لیا ہے۔ اپنا جی بھر لیا ہے۔ اپنی حسرت نکال لی ہے جو نفسیاتی
 حسرتوں، آرزوؤں، تمنائوں اور منشاؤں کا ظہور اور حصول ہے۔

جو انسانی تصور کی اوج پرواز ہے جس سے بڑھ کر تصور اور گمان میں کبھی نہیں۔
اور میرے اور آپ کے لئے جمالیاتی فنکاری کا یہی ماحصل ہے کہ اس طرح
کی مثالی اور نایاب اشیا کا ایک خزانہ فراہم ہو گیا ہے اور اک نمائش
کھل گئی ہے۔

کانٹ اک قدم اور آگے بڑھتا ہے۔ مگر اس کا اقدام حقیقت
عقل و فکر کے صحرائے بے برگ دگیا اور عرصہ گاہ بے رنگ واد کی
طرف ہے۔ کیونکہ وہ درپردہ آرٹ کی آزاد جذبہ ہائی اور نفسیاتی سرگرمیوں
کو عقل و فکر کے راستے پر لگا دیے کے برابر ہے۔ وہ دراصل آرٹ
کا خضر و رہنما قوائے عقلیہ اور ذہنیہ کو بنادیتا ہے۔ گو دور دور کر ذرا
سہمے ہوئے انداز میں۔ ایک آڑ اور حجاب قائم کر کے۔ وہ فن کارانہ
سرگرمی کو "حصول مقصد کی راہ میں مساعی" قرار دیتا ہے۔ یعنی فنکار
کا رہنما اور ہدایت کار "مقصد" ہے۔ مگر یہ مقصد مردان خدا کی طرح حتم
عالم سے رد پوش رہتا ہے کوئی معینہ اور مقررہ اور قابل ضبط قدر نہیں۔
بلکہ ہدایت غیبی وغیرہ کی جنس کی ایک شے ہے جو غائبانہ قبلہ نما کی
طرح کام کرتی رہتی ہے۔ یعنی جب فنکار سرگرم عمل ہوتا ہے تو اس کے
ذہن میں ایک مافوق الطبیعی مقصدیت کا رخما ہوتی ہے اور اس کی
کادشیں اسی مافوق الطبیعی یہود ذہنی کے حصول سے وابستہ ہوتی ہیں مگر
میں عرض کر چکا ہوں کہ مافوق الطبیعی عناصر کو بیچ میں ڈالنا دراصل قرار
قصود نہیں ہے۔ ناقابل تشریح و تاویل ہونے کا اعتراف ہے۔ "مقصد"

تو ایک دانستہ، مقررہ اور معینہ ہی شے کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ دانستہ،
 نامعلومہ، نامعینہ، مبہم اور نامنضبط مقصد ایک تقریباً بے مفہوم بات
 ہے۔ فنکارانہ سرگرمی کو "تصول مقصد کی راہ میں مساعی" قرار دینے
 کے ہی معنی ہو سکتے ہیں کہ عمل ذہن میں مرتبہ اور مکملہ موجود ہو اور فنکار
 اس مکملہ اور مرتبہ شے کو جو ذہن میں قبل سے موجود ہے وسیلے میں
 محض تبدیل کرتا ہو۔ مگر آپ جو اس و احساس کے رد عمل کی نوعیت کے
 سلسلے میں دیکھ چکے ہیں کہ حسیاتی، احساسی اور نفسیاتی جزو عمل ایک
 مبہم، نامنضبط اور مخلوط جنس کی شے ہوتا ہے۔ اور تخیلہ اور تکنیک کی
 عمل پیرائی کی طرز میں دیکھ چکے ہیں کہ دوران تعمیر میں یہ طرح طرح سے برابر
 ایک دوسرے پر موثر ہوتے ہیں اور یہ سلسلہ تکمیل عمل تک برابر جاری رہتا
 ہے۔ یعنی کوئی مکملہ اور مرتبہ شے معبود ذہنی وجود میں نہیں ہوتا۔ اور
 ہیأت کے بیان میں آگے آپ پھر دیکھیں گے کہ فنکار کے ذہن میں
 کوئی ہیأت موجود نہیں ہوتی بلکہ رفتہ رفتہ شکل بگڑتی جاتی ہے۔ اور
 فنکار کسی ماحضرا و مقرر معبود ذہنی کو اپنے وسیلے میں تبدیل نہیں کرتا۔ بلکہ
 عمل رفتہ رفتہ ٹکڑے ٹکڑے کر کے شکل بگڑتا چلا جاتا ہے۔ اور مکمل ہونے
 کے پہلے نابود ہوتا ہے۔ یعنی کسی مکملہ وجود کی حیثیت سے۔ کوئی فنکار
 یہ نہیں کہہ سکتا کہ "آخری" ہیأت کیا ہو گی۔ کیونکہ کوئی آخری ہیأت
 اخیر تک پہنچنے کے قبل ہوتی کہاں ہے؟ بلکہ اکثر جہاں بڑی محنت سے
 ایک خاکہ مرتب بھی کئے ہوئے ہیں وہاں بھی بڑے سے بڑے فن کار

دوران عمل میں تحریف کرتے چلے جاتے ہیں۔ اور یہ تحریف قواعد عقیدہ
 نہیں کرتے۔ متخیلہ کرتا ہے۔ اور کسی "پٹرین" اور "موڈل" کے اتارنے
 کے لئے نہیں کرتا بلکہ اپنے شعور جمال اور ذوق سلیم کی تسکین کے لئے کسی
 عقلی آئین کے تحت نہیں کرتا بلکہ اپنے مذاق کے۔ اور کسی عقلی مثال اور
 نمونے سے لطابق پیدا کرنے کے لئے نہیں کرتا بلکہ اپنا ہنوز نامعلوم اور تا
 متعینہ منشا پورا کرنے کے لئے ایسی شے وضع کرنے کے لئے جو اس کو مبہم
 طور پر مطلوب کھنٹی۔ اور اب مل گئی۔ جو اس کے تحت الشعوری تقاضوں
 اور مانوں اور حسرتوں کا حصول ہے۔ اور اس حیثیت سے تشفی بخش اور
 طمانیت پرور ہے۔ کشمکش اور تناؤ کا محل ہے۔ اضطراب و اضطراب کا نکاس ہے۔
 مگر کانٹ اپنے تینوں "کریٹک" کے چکر میں پڑ گیا تھا۔ وہ عقلی حسیاتی
 اور الوہی کے مابین ثالث بننا چاہتا تھا۔ اور تینوں کے حق دلانا چاہتا تھا۔
 اور نا کام رہا۔ اور پھر اس کے پیش نظر یونانی فنکاری کی روایات اور اصول و
 ضوابط تھے۔ آپ نے دیکھا ہے کہ یونانی تمثیلوں کے خاکے ہی مرتب کر لینے
 کو عمل کا "تیار" کر لینا قرار دیتے تھے۔ گو یا اصلی "عمل" اسی ذہنی خاکے کی
 تکمیل کی راہ میں مساعی کے برابر تھا۔ بعض فنون میں "تیار" کی منزل اور
 بھی تکمیل سے قریب تر پہنچ جاتی تھی۔ مثلاً بت تراشی اور مہندی وغیرہ
 میں انھوں نے "مثالی" قدریں وضع کر رکھی تھیں۔ اور بت تراشی اور مہندی
 مثالی خشکوں کا اتار لیتا اور تیار کر لینا تھا۔ اعضا کے تناسب جسماتوں کا
 توازن اور خدو خال کے خطوط مقررہ تھے۔ اور میں مصری فنون کی طرح

غیر انفرادی اور رسمیہ قدریں صداقت نمایاں ہیں۔ اور بت تراشی اور نقاشی پر کار، چاندرو اور اقلیدس کی مرہون ہو کر رہ گئی تھی۔ وہ چینی فنکاری کی طرح ذاتی، انفرادی اور من مانی نہ رہی تھی۔ وہ فنکار کے اپنے شعور جمال اور مذاق نسیم کی تخلیق نہ رہی بلکہ یونانی ریاضیات، مہندسی اور عقلی نظریات و تصورات کی یعنی ادس میں ایک عقلی عنصر کا انضمام و خیل ہوتا تھا۔ یعنی فنکاری محض کاریگری میں تبدیل ہو گئی۔ بڑے بڑے دعوؤں کے باوجود یورپ میں یہی روایت مرتج رہی یہاں تک کہ پچھترائی سال قبل مذاق نے پلٹا لیا۔ یورپی فنی روایات کی روشنی میں کانت ایک حق تک حق بجانب تھا۔ اونگھنے کو کھیلنے بہانہ ہو گیا۔ ادس کے معقولی رجحان اور غلبہ کو ایک سہارا حاصل ہو گیا۔ جو بات تیکنک کے متعلق ایک حد تک درست تھی اسی طرح کی ایک بات کانت نے غیر تیکنیکی یعنی مادی قدروں کے متعلق بھی کہہ دی اور ایک عقلی گویا فوق الطبعی قدر فنکار کے دل میں بھی متمکن کر دی۔ یعنی یہ کہ فنکار کا کوئی "مقصد" ہوتا ہے۔ اور بچاؤ کا یہ پہلو رکھا کہ اس مقصد کو نامقررہ اور نامتعینہ چھوڑ دیا۔ مگر اب اس نظر پر زیادہ توجہ کی ضرورت نہیں جب خود عقل و فکر ہی نفسیاتی خواہشات اور تقاضوں کا ایک محض آلہ کار مانی جاتی ہے۔ یعنی عقل و فکر محرک عمل نہیں بلکہ جذبات و خواہشات۔ اور عقل و فکر محض ادس کا ایک آلہ اور اوزار ہے۔ اور علمائے نفسیات کی تحقیق میں خود جذبات و خواہشات کا محرک و تحت الشعور میں مدفون ہے۔ یعنی لاشعوری ہے۔

مگر بعضوں کا خیال ہے کہ فنکاری دراصل فرار کی ایک صورت ہے۔ زندگی کی جدوجہد سے گریز ہے۔ دایہ خود فراموشی کی آغوش میں پناہ گزینی ہے۔ افیون کی کھپٹی تسلی ہے۔ خواب خوش میں زندگی کی تلخیوں کو کھلا دینے کی کوشش ہے۔ اور بعضوں کا خیال ہے کہ فنکاری اوس طرح کا ایک مشغلہ ہے جیسا لڑکوں کا بالوں کا قلعہ بنانا یا کاغذ کی ناؤ بہانا، محض ایک کھیل ایک جی لگی۔ گو وہ تسلیم کرتے ہیں کہ یہ کھیل باغ مذاق کی پیداوار ہے۔ باغ مذاقوں کے لئے ہے۔ اور رفعت مرتبت کے اعتبار سے انسان جیسے اشرف مخلوق کے شامل ہے۔ فرار کا نظریہ تو سطحی ہے۔ کیونکہ جب تک زندگی کی جدوجہد کو ایک خاص اور محدود طرح کی جدوجہد کے مرادف نہ بنادیا جائے فنکاروں کی جگر کا دی، دیدہ ریزی اور عرق افشانی کو حیاتیاتی جدوجہد کی نہرست سے باہر کیسے کر دے سکتے ہیں۔ اور اس نظریہ کے حامل یہی کرتے ہیں ایک خاص فلسفیانہ اور اقتصادی نظریے اور جوش کے غلو میں آکر وہ دین و دنیا کو کھلا دیتے ہیں۔ دن کی دنیا سمٹ کر محض اقتصادی ہو جاتی ہے۔ اور اس سمٹی ہوئی اقتصادی دنیا کو بھی وہ وہی مخصوص صورت دیدہ دیتے ہیں جو ایک خاص نظریے کے مطابق دن کے خیال میں ہونا چاہیے۔ اقتصادیات میں بھی وہ رنقا کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ جو پہلے کھا وہ بنے یا نہ کیا ہو گا خدا معلوم۔ بس جو کچھ ہے حال ہے۔ اور حال کی بھی اک مخصوص صورت ہے۔ اور ساری قدروں کو میں اسی حالیہ اور مخصوص سلاچے میں ڈھلی ہونا چاہیے۔

اور اس کے اغراض و مقاصد کے حصول کا آلہ کار ہونا چاہئے در نہ وہ
 بے کار لغو اور ہڈیاں ہے۔ اس نظر کے ماتحت جدوجہد کارخانوں
 میں جسمانی محنت کے مرادف ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک بہت ہی بڑی
 یک جہتی اور غالی نظر ہے۔ مگر فنکاری کے یکے از اقسام باز یکہ ہونے کا
 نظریہ تمام تر غلط نہیں۔ کیونکہ وہ کھیل کی تعریف بھی ایک خاص طرح
 کرتا ہے۔ یعنی ہر وہ فعل جو محض لطف و انبساط کے لئے کیا جائے وہ ایک
 کھیل ہے۔ یا یہ کہ کھیل طفلانہ قوت عمل کی فصولی کا نکاس ہے۔ اور
 کھیل رتوت بدارج کے اعتبار سے مختلف منازل پر ہیں۔ اور فنون لطیفہ
 کھیل کی وہ رفیع ترین صورت ہے جو انسان وضع کر سکا ہے۔ اس نظر
 میں ایک پہلو نظر انداز کر دیا گیا ہے جس سے اس کی جامعیت میں نقص
 آگیا ہے ورنہ جس پہلو کو یہ اُجھا کر کرنا چاہتا ہے وہ بذات خاص درست
 ہے۔ یعنی فنون کا محض وابستہ لطف و انبساط ہونا۔ اور اس کا انسان
 کے حق میں ویسا ہی ضروری اور اہم ہونا جیسا کہ بچوں کے حق میں کھیل، جو
 بیک وقت طفلانہ قوت عمل کی فصولی کا نخرج بھی ہے اور جس کے بغیر
 بچوں کی زندگی و بال جان بھی ہو جائے۔ مگر اس میں فنون لطیفہ کو جو
 غموں سے خاص وابستگی ہے وہ روشن نہیں ہوتی۔ اس صورت میں
 اہم بیانی عمل میں درد، اثر اور سوز کا تقاضا نہیں کر سکتے۔ اور عمل
 کی ترکیب میں ان قدروں کا شمول اون کی قدر و قیمت کا معیار نہیں
 بنایا جاسکتا۔ یعنی اس صورت میں یہ عنصر اون کا جزو لا ینفک نہیں

قرار دیا جاسکتا۔ کیونکہ کھیل میں شدت جذبات کے مدارج نہیں ہوتے۔
 یہ نہیں کہا جاسکتا کہ فلاں کھیل کھیل کے زیادہ شدید جذبے کی تخلیق
 یا ظہور ہے۔ کھیلنے کے جذبے کی شدت تمام کھیلوں میں مساوی ہے۔
 کنکریا لڑانا، گالف کھیلنا اور گھروندے بنانا نہ کھیلنے کے جذبے کی
 شدت کے مدارج کے منظر میں نہ مخرج بخلاف اس کے فنون لطیفہ
 کے عملوں میں جذبے کی شدت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ اور بعضوں
 کے نزدیک ہی سب سے اہم پہلو ہے اور اسی کے اعتبار سے عمل کا
 مقام اور درجہ قائم ہوتا ہے۔ اور گو بعض نقاد اس کو اتنی قطعی برتری نہیں
 دیتے یعنی اس کو عیار واحد نہیں ملتے مگر اس کو ثانوی کوئی نہیں قرار دیتا۔
 ناشناس اور خود غرض عامی اور نقاد یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ
 آرٹ کا مقصد کیا ہے؟ ناشناس اس لئے کہ وہ دلوں میں ایک بت
 بٹھائے ہیں اور اپنے دلوں میں بیٹھے ہوئے اس بت کے علاوہ وہ کسی
 اور شے کو جانتے ہی نہیں۔ پہچانتے ہی نہیں۔ اور ہر شے میں "من انداز
 قدرت رami شناسم" کا دھوکھا کھا کر اسی بت کی ایک تجلی دیکھنے لگتے ہیں۔
 اور خود غرض اس لئے کہ وہ مقصد سے اپنا فائدہ مفہوم لیتے ہیں۔ یعنی
 دراصل سوال یہ ہے کہ میرا اس سے کیا فائدہ ہے؟ ناشناسوں سے
 کوئی کہے کہ آنکھیں کھولو اور دیکھو کہ "دنیا میں طرح دار حسین اور بھی
 تو ہیں۔" اور خود غرضوں سے کوئی پوچھے کہ درد کی شدت میں ترپنے
 کا کیا مقصد ہے؟ زخم کی گیس سے کراہنے کا کیا مقصد ہے؟ آدھی

راتوں کو رونے سے کیا فائدہ ہے؟ ٹڑپنا، کراہنا اور رونا ایک ذاتی فعل ہے جس کا فائدہ ٹڑپنے والے کراہنے والے اور رونے والے تک محدود ہے۔ بقول شاعر۔

ٹڑپ اے دل! ٹڑپنے سے ذرا سکین ہوتی ہے
غمو نشی سے مصیبت اور کھلی سنگین ہوتی ہے

ان اضطراری اور بے ساختہ افعال و حرکات سے مصیبت کی سنگینی کم ہوتی ہے۔ دل کچھ ہلکا ہو جاتا ہے۔ قلب میں کچھ سکون آ جاتا ہے۔ یا کھرو و دوسرا پہلو آرٹ کے عمل بالغ کے لئے اسی قدر ضروری، اہم اور ناگزیر ہونے کا ہے جتنا نا بالغوں کے لئے کھلونے یا کھیلنا۔ کیا بچوں کے کھیلنے سے کسی غیر کا کوئی مقصد پیدا ہوتا ہے؟ تو کھرب بالغوں کے کھیل کے متعلق یہ سوال کیوں کیا جائے؟ اور سوال کو اس سے زیادہ بے مفہوم کیوں نہ سمجھا جائے جتنا ہی سوال اگر کوئی لڑکوں کے کھیل کے متعلق کرے؟ سوال کرنے والے یا تو کھیل کی اہمیت سے واقف نہیں یا ابتک نہ دیتا اسی نظر کے پرائے ہوئے ہیں جو نفسیاتی علوم کے عالم طفولیت میں مروج تھا۔ ہاں منازل بے شک ہیں اور آرٹ کا کھیل برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کا کھیل ہے۔ یا صلح قدرت کے بالمقابل "تو گل آفریدی چمن آفریدم" اور "تو شب آفریدی چراغ آفریدم" کا۔ غرض بہر نوع خواہ برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کا خواہ شب کے مقابل چراغ اور گل کے مقابل چمن آفرینی کا

ایک کھیل جاری ہے۔ فنکار ایک تعمیری عمل میں مصروف اس تخلیقی اور تعمیری سرگرمی اور اوس کے حاصل یعنی "عمل" کا یا کوئی مقصد ہی نہیں جیسے بیمار کے کمرے میں اور مصیبت زدہ کے رونے یا لڑکوں کے کھیلنے کا یا زیادہ سے زیادہ اسی طرح کا ایک "مقصد" ہے۔ یعنی ایک ہیجان کا خواہ کشاکش اور تناؤ کے قسم کا ہو خواہ فضلی شوق کے قسم کا آسودہ ہو جانا عمیق نفسیاتی اور تحت الشعوری تقاضوں اور حسرتوں کے حسب منشا ایک شے تخلیق کر لینا۔ تخیل سے اصل کے مزے لے لینا۔ فطری دنیا کے نقص، معائب اور کمی کا تخیل میں مدد و اگر لینا۔ سب سے چیز کہ خاطری خواست، "کاہیہا کر لینا" محض ایک اضطراری رد عمل جسکی افادیت بالکل ذاتی ہے۔

ہاں یہ اذہربات ہے کہ بیک گر شئمہ دو کار کے طور پر ہم کو اور آپ کو ایک چیز بچھا دیں حاصل ہو جاتی ہے۔ اور یہ شے میرے اور آپ کے لئے افادیت کا ایک سرچشمہ ہے۔ اس میں ایک قوت فاعلی ایک تحریک میں لا دینے کی طاقت مضمر ہے۔ یہ خود جن جذبات و کوائف کا زائیدہ ہے وہی جذبات و کوائف برائے کھینچے بھی کر دے سکتا ہے۔ اور یہ جذبات و کوائف چونکہ ایک غیر معمولی احساس اور غیر معمولی تخیل والی شخصیت کے ہیں اس لئے ایک اعلیٰ اور ارفع مثال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور پھر چونکہ ان میں قوت تحریک بھی غیر معمولی ہے اس لئے ان کی افادیت بھی اسی تناسب سے غیر معمولی ہے۔ اس بات کی رعایت سے کارٹ گو یا مثالی نمونوں کی تخلیق کا واسطہ اور ذریعہ۔

مگر یہ ملحوظ رہے کہ یہ افادیت محض ایک ضمنی اور ثانوی شے ہے آپ کے لئے نہیں۔ آپ کے لئے تو یہی اصلی اور اولین ہے۔ بلکہ خود فنکار کے لئے اگر وہ اس ضمنی افادیت ہی کو ملحوظ رکھ کر اس میں بہت زیادہ غلو کر دے اور اسی میں بہت زیادہ منہمک ہو جائے تو اندیشہ ہے کہ کہیں اس کی اپنی ہیجانی قوت پر گرفت نہ ڈھیلی پڑ جائے اور اس کے ضبط کرنے اور اس کو مشغول کرنے کی کوشش ہی میں فرق نہ آجائے۔ توجہ بٹ نہ جائے۔ اور عمل کو اپنے ہیجانی کوالٹ کے علاوہ اور کسی قدر کی حامل بنانے کی فکر میں کہیں اوسے کو نہ بگاڑ دے یا اگر ایک دم بگاڑ ہی نہ دے اور اپنی فنی قدرت کو عمل میں لا کر سنبھال بھی لے تو اس کو کھوڑا آلودہ نہ کر دے۔ فکر بیک وقت دو باتوں سے مشغول نہیں ہو سکتی۔ دماغ میں بیک وقت دو باتیں نہیں ہو سکتیں۔ عمل کی تخلیق کا فنی عنصر جیسا کہ بیان کیا جا چکا ایک فکری فعل ہے۔ اور فکر کی پریشانی یعنی بیک دم چند قدروں کے ساتھ مشغولی ایک خطرناک حالت ہے۔ مقصدیت یعنی افادے کی بالقصد کوشش اصولاً ناجائز ہے مگر بڑا فنکار یہ حوصلہ کر سکتا ہے کہ "بیک کرشمہ دزد کار" کر دے۔

مقصدیت اور افادیت دو چیز اور مختلف قدریں ہیں گو متضاد اور مخالف نہیں۔ دونوں ساتھ ساتھ چل سکتی ہیں گو دونوں لازم و لازم نہیں۔ مقصد کو فاعل سے تعلق ہے۔ اور افادہ کو مفعول لینے والے سے۔ مثلاً ایک دیہاتی پیشہ ور بکھار مٹی کے روزمرہ کے ظردن بناتے وقت یہ مقصد لیکر بیٹھتا ہی ہے کہ ضرورت کی کوئی چیز بنائے۔ اس کا اور کوئی مقصد

ہوتا ہی نہیں، اوس کے دل و دماغ میں کچھ اور ہوتا ہی نہیں بخلاف
 اس کے افادے کو فاعل سے نہیں بلکہ مصرف میں لانے والے سے
 تعلق ہے کہ وہ کس شے سے کیا کام لے لیتا ہے۔ مصرف لینے کو
 اوس شے کے بنانے والے سے کوئی تعلق نہیں۔ آپ مٹی کے گوزے
 سے گلدان کا کام لے سکتے ہیں گو کہ گوزہ بنانے سے کہنا رکا یہ مقصد نہ
 تھا۔ آپ فنکار کے عمل سے اپنا کوئی کام نکال لے سکتے ہیں اوس کو
 اپنے مصرف میں لے آ سکتے ہیں۔ مگر اس کو فن کار سے کیا تعلق ہے؟
 یہ کام آپ کا ہے۔ آپ کا ایک فعل ہوا۔ فن کار کا اس طرح کا کوئی
 مقصد نہ تھا، اوس کے دماغ میں کو الکت و جذبات و تصورات ہی
 اور پھیلے تھے۔ دیہاتی کا ہا رجب۔ ورمہ کے برتن بنانے بیٹھتا ہے
 تو اوس کا تخیل کسی ہل چل میں نہیں ہوتا۔ اور نہ اوس کے سامنے کو
 محسوسہ کیفیت ہوتا ہے جس کے ساتھ وہ مشغول ہو۔ بخلاف اس کے
 فن کار جب کوئی عمل کرتا ہوتا ہے تو اس کا تخیل ایک ہل چل کے
 عالم میں ہوتا ہے۔ اور اوس کے سامنے ایک محسوسہ کیفیت ہوتا ہے جس کے
 ساتھ وہ منہمک ہوتا ہے۔ اوس کا عمل افادیت سے لبریز اور لطیف
 کا ایک سرچشمہ ہوتا ہے۔ مگر محض اتفاقاً، ضمناً، ثانیاً، غیر ارادتاً۔ یہ
 ایک پیشہ ور کہنا اور ایک فن لطیف کے فن کار کے نفسی حالات کی
 تحلیل نہیں ہے۔ بلکہ اس سے غرض یہ دکھانا ہے کہ دونوں طرح
 کے عملوں میں اسی نفسی کیفیت کی پوری بازگشت بھی موجود ہوتی ہے۔

اور بالکل دو طرح کے عمل ہی دونوں کے ہاتھ سے نکلتے ہیں۔ افادی
 عملوں میں مقصدیت نہ صرف غالب عنصر ہوتی ہے بلکہ اس میں
 جمالیاتی عمل کے عناصر ترکیبی گو یا مفقود ہوتے ہیں۔ بخلاف اس کے
 جمالیاتی عملوں میں یہ عناصر حربہ سر جلوہ ہوتے ہیں اور اگر کوئی عنصر یا
 تو مفقود ہوتا ہے یا پردہ در پردہ محبوب۔ سوال فنکار کی نیت اور
 نفسی حالت کا نہیں ہے بلکہ فنکارانہ عمل کے خاص خاص قسم کے
 قدروں کے حامل ہونے اور ان کے اسباب و علل کا ہے۔
 مگر اب یہ ایک سوال ہوتا ہے کہ ممکن ہے کہ فنکارانہ عمل کی نفسی
 تحلیل اور ان کے بعض خصوصیات کے حامل ہونے کی تاویل کی حیثیت
 سے تو یہ نظریہ ایک حد تک درست ہو مگر کیا بیمار کا تڑپنا اور عاشقوں کا
 آدھی راتوں کو رونا فنکارانہ سرگرمیاں ہیں؟ کیا شفا خانوں کے مریض
 اور ہجو عشاق فن لطیف کے فن کاران ہیں؟ کیا مریضوں کی کراہ اور
 عاشقوں کی آہ کی طرح فنکارانہ عمل بھی کسی غیر کے لئے بلا افادہ اور
 بلا فیض ہوتا ہے؟ ویسا ہی بے اہمیت اور بے معنی، بے ربط اور بے
 مفہوم ہوتا ہے؟ کیا فنکارانہ عمل کے لئے یہ لازم نہیں کہ وہ کسی غیر
 کے لئے ہا معنی اور ہا مفہوم ہو؟

تڑپنا، رونا اور کراہنا اور آہیں بھرنا فن کارانہ سرگرمیاں نہیں۔
 کیونکہ ان میں من حیث ایک عمل کے کسی تجل اور تکنیکی مہارت کی جلوہ
 گری نہیں ہوتی۔ اور شفا خانے کے مریض اور ہجو عشاق بھی اسی وجہ سے

فکار نہیں قرار پاسکتے کہ وہ نہ کسی تخیل کے مالک ہوتے ہیں نہ کسی تکنیک کے۔ اور عمل کے جمالیاتی قدروں سے، اور عامل کے فن کارانہ اہلیت سے معرا ہونے کی وجہ سے آہیں اور رڑ ہیں فنکارانہ معیار حاصل نہیں کرتیں اور غیر کے لئے بلا لفادہ اور بے فیض رہ جاتی ہیں۔ اور آپ دیکھ چکے کہ فن لطیف کا ایک عمل افادیت سے لبریز اور فیض کا ایک سرشہہ ہوتا ہے۔ گو یہ افادیت اور فیض بیک کر شہہ دو کار ہی کے طور کی ہو۔ اور خالص جمالیاتی نقطہ نگاہ سے ضمنی اور ثانوی ہی قسم کی ہو رہا فنکارانہ عمل کے با مفہوم اور بامعنی ہونے کا مسئلہ۔ تو یہ دو طور پر مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ ایک اصولی اور نظری اور ایک تکنیکی۔ ایک اوس کے داخلی محتویات اور شملات کے اعتبار سے اور ایک اوس کے خارجی پیکر کے اعتبار سے۔ اگر عمل کے با مفہوم اور بامعنی ہونے سے مراد کسی غیر جمالیاتی افادے کے امکان کو ملحوظ رکھتا ہے تو یہ ضرور نہیں۔ یا اگر اس سے کسی مفروضہ "نیک" رد عمل کا بالقصد ابھارنا مقصود ہے تو یہ بھی ضروری نہیں۔ اور اگر کسی غیر کے رد عمل کو یا کسی ممکن رد عمل کو ملحوظ رکھنا مراد تو یہ بھی لازم نہیں۔ گو ارسطو نے خراج تحسین حاصل کرنے کی اہمیت کو بھی عمل کے محاسن میں شامل کیا ہے یعنی گویا اوس کے خیال میں غیروں کے یا ممکن رد عمل کو ملحوظ رکھنا لازم ہے مسئلہ کی چھک نظری حیثیت تو یہی ہے۔ گو بالعمول گاہے اپنے ذہان اور غلو کی وجہ سے، گاہے اقتصادی تقاضوں اور مجبوریوں سے، اور گاہے خراج تحسین حاصل کرنے کی لالچ میں، فن کار

ان باتوں کو ملحوظ رکھتا ہی ہے۔ اور کوئی کمال سے اعتبار سے بے معنی نہیں ہوتا کہ اس میں اس طرح کے عناصر مطلقاً فقود ہوں۔ ہاں یہ اور بات ہے کہ اس میں اس طرح کے جو عناصر ہوں اور ان کو اختلاف مذاق اور اختلاف رائے کی وجہ سے فرد مایہ اور مبتذل یعنی بے معنی اور بے مفہوم قرار دیا جائے۔ مگر اس طرح کے اختلافات جمالیاتی بحث کے دائرے خارج ہیں۔

مگر بامعنی اور بامفہوم ہونے کا سوال ایک اور طرح بھی پیدا ہوتا ہے اور دراصل عمل کے اندرونی محتویات و مشتملات کا نہیں بلکہ اس کے بیرونی اور خارجی بیکر کا یعنی تکنیک کا ہے۔ اور بالآخر مروج اور غیر مروج، مانوس اور نامانوس، فنکار کی آزادی اور پابندی کی باتوں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ کسی غیر مروج طرز میں ادایا انوکھے اور اجنبی قالب میں ڈھلے ہوئے ہونے کی وجہ سے یعنی جہاں فنکار بہت آزاد ہو جاتا ہے اور اس کی انفرادیت بیکر کو نامانوس اور اجنبی بنادیتی ہے وہاں عمل بعبید از نجم ہو جاتا ہے اور علم البیان کا ایک جھگڑا اٹھ اٹھتا ہو جاتا ہے۔ یعنی محض علم بیان کا اک تقاضہ ہے کہ ہر بیان بامعنی اور بامفہوم ہو۔ فنکار بھی چونکہ ایک "بیان" کرنا ہے خواہ وہ بیان تھر، مہات، لکیروں اور رنگوں ہی کے وسیلے سے ہو اسوجہ سے وہ بھی علم بیان کی اس عام قید سے آزاد نہیں عمل بیماری آہ اور ہجور کے نالہ شبگیر کی طرح صرف اظہار اور ظہور کوائف نہیں بلکہ عرض اور بلاغ کوائف ہے۔ اضطراب میں صرف رو دنیا نہیں بلکہ اضطراب اور الم کا بیان ہے۔ اس طرح کے ایک اضطراب اور الم کا جو بالفاظ

عرفی "در دل ما غم دنیا غم معشوق شود" کی قسم کا ہوتا ہے معنی اُسکے
 مجملہ کی تھپانی میں محض ذاتی عناصر سفل کی طرح بھجن جاتے ہیں۔ اور تعبہ چھینا ہوا عنصر
 تجمل کے قالب میں ڈھل کر خاص کے بجائے عام کی شکل اختیار
 کر لیتا ہے فتکار بھارا اور عاشق کی طرح صرف اپنی ذاتی اکھنوں میں
 گرفتار نہیں ہوتا۔ وہ صرف اپنے ذاتی درد اور دکھ پر آہ کر رہتا ہے
 اور آنسو بہانے والا نہیں۔ وہ سارے درد مندوں کا ترجمان ہے۔
 وہ زندگی کا مفسر ہے اور اپنی تفسیر زندگی ایک زمانے کے سامنے
 بیان کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس تفسیر کو ایسی صورت میں پیش ہونا
 چاہیے کہ اک زمانہ سمجھ بھی سکے۔ غرض فنکار موضوعات یعنی قابل
 عرض مطالب کے انتخاب اور منتخب موضوع کی طرز ادا کی تشکیل دونوں
 کے معاملہ میں ایک ایسے مقام پر ہے کہ اس کو "اظہار" اور "عرض"
 میں ایک توازن قائم کرنا ضرور ہے۔ موضوعات اور طرز ادا دونوں
 بیک وقت تعمیم اور تخصیص دونوں ہونا چاہیے۔ دونوں میں تعمیم کے
 ساتھ ساتھ تخصیص، اور تخصیص کے باوجود تعمیم ہونا لازم ہے۔ فنون
 لطیفہ کی تاریخ میں یہ توازن ایک بدلتی ہوئی قدر و قیمت اور اہمیت کا
 حامل رہا ہے۔ گاہے اس کا پلڑا گراں گاہے اوسکا کہیں یہ کھاری
 کہیں وہ۔ مثلاً جد بدتریں فرانسیسی آرٹ میں "عرض" کا پہلو ماند ہے۔
 اور محض اظہار کا غالب۔ "خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو" کی
 سی ایک کیفیت ہے۔ گو یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ یہ ماند پڑ جانا اور

اک بے ربطی سی آجانا خود طرز ادائیگی خرابی اور ناکامی کی وجہ سے ہے۔
 یا محض غیر مروج اور مانوس ہونے کی وجہ سے۔ غیر مروج چیز قدر سے
 بعید از اہم تو ضرور ہوگی۔ مگر مانوسیت رفتہ رفتہ اس عیب کو دور کر دیتی۔
 عرض مدعا کی طرز میں اور اسالیب بیان تو محض ایک رسمی قدر میں ہوتی
 ہیں۔ ادون کی عرض مطالب کی قدرت محض روایتی ہوتی ہیں۔ رسم و
 رواج کی بخشی ہوئی قوت و اہلیت ترجمانی کے علاوہ ادون میں کوئی قوت
 و اہلیت ترجمانی نہیں۔ مثلاً ادب میں الفاظ کی غیر ضعیف دلائل اور پیچیدہ
 پیچیدہ استعارے اور کنا سے لوگ بلا تکلف سمجھنے لگتے ہیں۔ لعل
 چشمہ حیوان، اور غنچہ ناشگفتہ سے مراد ہونٹھ کون نہیں سمجھتا
 کوئی وجہ نہیں کہ مصوری اور نقاشی میں بھی یہ طرز ادارہ رفتہ رفتہ نہ
 رائج ہو سکے یعنی ایمائیت شبیہ، استعارہ اور مزیت مروج نہ ہو جائے۔
 عرض توازن کا نقطہ بدلتا رہا ہے اور بدلتا رہے گا مگر توازن قائم کرنا
 سوال ہر حال میں برقرار رہے گا۔ کیونکہ محض "اظہار" جذبات و
 کوائف تو جبلی طور پر بھی ممکن ہے۔ مگر عرض یعنی "بیان" صرف کسی
 یعنی رواجی اور رسمی ہی قدروں میں ممکن ہے۔ اور ایک فنکار کا عمل
 بھی گاہے ایک جبلی منزل پر رہ جاسکتا ہے۔ مثل الفاظ نہ مل سکنے کے
 باعث منہ بچکا دینے، دانت پیسنے لگنے ہاتھ چکاوینے وغیرہ کے یعنی
 جہاں تکنیکی مہارت انوکھے احساس کے عرض کے لئے کوئی ترکیب نہ
 وضع کر سکے اور اس کے بیان کرنے میں ناکام رہ جائے۔ اور اگر

بڑائی نہیں تو دوام ہمیشہ اون فدکاریوں کے چھے میں آیا ہے جو موضوعات
 کے انتخاب اور اس کے طرز بیان داد میں انفرادیت کے باوجود ہمیشہ
 کو ملحوظ رکھ سکے ہیں۔ جن کے موضوعات اور طرز ادا دونوں اس قدر
 عام، آفاقی، ہمہ گیر، ہر دل عزیز اور دلکش ہیں کہ زمان و مکان کی
 سرحدوں کو تجاوز کر کے اون کے عملوں سے ایک زمانے سے اور
 تمام اہل عالم کے لئے ایک افادیت اور لطافت و انبساط کا چشمہ بن
 ہوا اور اون کے سرمدی نخلستان تخیل سے ایک نسیم جاں فزا و غم
 ربا ایک مدت دراز سے پہنچائے عالم میں آوارہ ہے۔

باب چہارم

فلسفیانہ مقدمات اور پس منظر

جمالیات اور فلسفے کا قرآن و علم الوجود یعنی «اونٹولوجی» فن العلم یعنی «اپی
مولوجی»۔ وہ نکسال جہاں خود قالب اور سانچے ہی ڈھلتے ہیں۔ مقطوعہ وجود۔
اوس کی نوعیت، تعداد وغیرہ۔ علم۔ اوس کے ذرائع اور امکان وغیرہ۔ ہونے
اور معلوم ہونے کی بحث۔ فنکارانہ مساعی کا منتہا۔ فطرت اور فن کا رابطہ «نقائی»
کا۔ الزام۔ فطری اور فنی تخلیق کے مابین امتیازی قدر۔ درمیانی کڑی۔ جمالیات
میں تجربے کا مفہوم۔ حسیات اور حسی علم۔ جمالیات کا فلسفہ سے علیحدہ ہونا۔

یہ مطالعہ فنون لطیفہ کی طرف سے شروع ہوا ہے۔ اور اب
لفظ «جمالیات» کی دلالت میں وہ فن شامل ہے جو تمام فنون لطیفہ
کے عام اور نظریاتی مسائل کے مطالعہ پر مشتمل ہے۔ مگر اس فن کا دائرہ

فنون لطیفہ اور اس کے عملوں تک محدود نہیں۔ اس کا دائرہ وسیع
 تر ہے۔ کیونکہ جمالیاتی رد عمل ابھار دینے کی طاقت یعنی دل کی گہرائیوں
 کی کشائش کی اہلیت، غم ربائی کی قدرت اور لطف و انبساط بخشنے کی
 صلاحیت فنون لطیفہ کے عملوں تک محدود نہیں۔ کیا گلاب کا مسکراتا
 ہوا پھول بہ الفاظ غالب، بہت نگاہ، اور "عید نظارہ" نہیں؟
 اور کیا سمندر کی لہروں کا پراسرار امتنا ہی غمہ "فردوس گوش" نہیں؟
 اور کیا نقاش ازل کی بت تراشی اور مصور قدرت کی مصوری
 ساز لطف و انبساط نہیں؟ انسان خود وہ حسین ترین بت ہے جو
 نقاش ازل نے تراشا ہے۔ اور روئے نگار وہ جمیل ترین پردہ ہے
 جس پر مصور قضا نے اپنی رنگ آمیزی کا کمال دکھایا ہے۔ فطرت خود
 ایک فنکار ہے اور اسے انسانی جمالیاتی عملوں کی تعداد شمار سے باہر
 ہے۔ اور ان کا یعنی ان کے جمال، غم ربائی، گرہ کشائی اور انبساط
 فروشی کا مطالعہ فن جمالیات کے حدود میں داخل ہے۔ کیونکہ اولاً تو
 یہی چیزیں فنون لطیفہ کے پردہ نگاروں یعنی فن کاروں کی تحریک
 کا آلہ کار اور رابطہ ہیں اور اس طرح بالواسطہ فنون لطیفہ
 کے سرچشموں کا خزانہ ہیں۔ اور دوسرے یہ کہ بہت سے حکماء جمالیات
 کے نزدیک تمام فنون دراصل انھیں کے چرے ہیں۔ اور سب سے زیادہ
 یہ کہ ان میں جمالیاتی کشش حد سے فرموں ہے۔ بلاشبہ انکی جمالیاتی
 کشش کا سراغ لگانا، ان کے موثر کرنے کا راز دریافت کرنا، ان کے

دہرہ جو تاثرات ابھرتے ہیں اُن کا تجزیہ کرنا اور انسانی اور فطری فنکارانہ
 کی درمیانی کڑی دریافت کرنا مسائل جمالیات کے ہیں۔ اور سیر حاصل مطالعہ
 ان مسائل پر بحثوں سے معرا نہیں رہ سکتا۔ مگر سیر حاصل مطالعہ تو
 ہزاروں درہزار ورق اور کئی جلدوں کی ایک تصنیف ہو جائے۔
 اور اس طرح کی سیر حاصل اور جامع بحث اپنے موجودہ اغراض و
 مقاصد سے خارج ہے۔ اور سیر حاصل تو خیر ایک بڑی بات ہے صرف
 اُن قدروں ہی کی اصل و حقیقت کی دریافت جو فن جمالیات کے چھ
 موضوعات ہیں ایک دقیق فلسفیانہ بحث ہے۔ اصل و حقیقت کی
 دریافت خواہ کسی شے کی بھی ہو ایک بہت دور رس اور پیچیدہ بحث بن
 جاتی ہے۔ جو فلسفے کی اس دقیق اور نازک ترین شاخ سے متعلق
 ہے جو خود "وجود" ہی کی اصل و حقیقت ہی کی دریافت سے وابستہ ہے
 یعنی "علم الحقیقت" یا "علم الوجود" اور خود وجود ہی کی اصل و حقیقت کی
 دریافت کے ساتھ ساتھ ایک اور اسی قدر دقیق اور نازک بحث خود
 ادراک و شعور اور عقل و فکر ہی کی حقیقت کی دریافت، اس کے طریق کار
 اور امکان علم وغیرہ وغیرہ کی ہے۔ یعنی "فن العلم"۔ غرض جمالیات کا
 مطالعہ ایک طرف فلسفے کی دو دقیق شاخیں علم الوجود اور فن علم کے ساتھ
 وابستہ ہے۔ اور دوسری طرف اس علم سے وابستہ ہے جو حسیات و
 احساس و جذبات سے متعلق ہے یعنی "علم النفس"۔ ایسے یہاں پر ان
 روابط کی ایک بڑی پھیکا تشریح کر کے ان مسائل کی ایک دوسرے سے

حسپیدگی اور ان سمجھوں کا فنون لطیفہ سے تعلق دکھا دوں گا۔ اور اسی دوران میں اون بنیادی اور اساسی نظریات اور خیالات کی بھی کھڑکی کھڑکی تشریح کر دوں گا جو علمی اور نظری مطالعہ میں مضمون ہوتے ہیں، جن سے بار بار دوچار ہونا پڑتا ہے اور جن سے کھڑکی شناسائی کی آگے چل کر ضرورت ہوگی۔ تھیلس اور فیتا عورت سے لیکر تا ایں دم نہ مسائل نظریاتی نقطہ نگاہ سے کوئی قاطع حجت بات کہی جاسکی اور نہ فنکاروں کے عمل سے کوئی ایسا طرز یا رجحان مانا جود ہو سکا جو قاطع حجت ہو۔ نظر اور عملاً دونوں طرح یہ ازلی جھگڑے قائم ہیں۔ اور قائم رہیں گے جب تک کہ جمالیات کی وہ تیسری سرحد جو علم النفس سے ملتی ہے اپنے سر سے اس جھگڑے کا کوئی حل نہ شروع کرے۔ جمالیاتی مسائل کے قلب تک رسائی کا یہی سب سے امید افزا اور بارور راستہ نظر آتا ہے یعنی کہ اس کو فلسفے سے علیحدہ کر کے منافع الاعضا اور نفسیات سے متعلق کر دیا جائے۔ مگر اس وقت تک یہ فن شریف باز کیجئے فلاسفہ بنا رہا ہے۔ اور باوجود فلسفیانہ بحثوں کی خشکی اور ایک خشک بحث کے درمیان میں پڑ جانے سے اجتناب کی خواہش سے اس سے قطع نظر مشکل ہے۔

مقدمہ اور تعارف کے طور پر اون مثالوں کو پھر لیجئے جو ابھی چند سطریں قبل جمالیات کے دائرے کی وسعت کے مثال کے طور پر گذریں۔ گلاب کا ایک مسکراتا ہوا پھول بلاشبہ بقول غالب "حبت نگاہ" اور

"عید نظارہ" ہے مگر غور تو فرمائیے کجا گلاب کا پھول اور کجا جنت اور
 کجا عید؟۔ یہ گلاب اور عید اور جنت ایک جگہ جمع کیسے ہو گئے؟ گلاب چند
 کیمیاوی مادوں کی ایک ترکیب ہے جنت حیوانوں کی ایک جنس کے
 کچھ افراد کے عقیدے میں ورائے عالم اجسام ایک مقام کا نام ہے۔
 اور عید ایک تہوار ہے۔ چوبیس دن کے مسلسل دن دن بھر کے فاقہ
 کشی کے بعد منایا جاتا ہے۔ غرض ایک نرمی مادی چیز گلاب کا پھول
 جو تمام تر خاک نثر الہی عالم اجسام سے ورائے ایک شے سے مربوط
 کر دیا گیا ہے۔ اور پھر ایک ناؤ و نوش کے موقعہ سے۔ اب سوال یہ ہے
 کہ جس نے ایسا کیا کیوں کیا؟ اور اس کے اس فعل میں اوس کی کون
 کون سی صلاحیتیں برسر کار تھیں؟ آیا یہ صلاحیتیں خلقی ہیں؟ یا تجرباتی
 کے ذریعے ماحول سے سیکھی ہوئی؟ اور خود گلاب کے پھول کی حقیقت
 کیا ہے؟ اور اس میں روح پروری کہاں سے آتی ہے؟ بلکہ خود وہ مادہ
 ہی جنکا وہ مرکب ہے اُن کی اصل و حقیقت کیا ہے؟ اور اوس کی روح
 پروری اور اوس کی محض مادی ترکیب میں کیا اور کس قسم کی نسبت ہے؟
 اور ایک مادہ جو کسی طرح گلاب ہو گیا ہے وہ ایک اور خاک کے توشے
 کو جو شکل انسان ہے متاثر کیسے کرتا ہے؟ ایک مادہ دوسرے مادے
 پر اثر انداز کیسے ہوتا ہے؟ اور اثر انداز اس عجوبے طریقے پر کہ وہ اپنی ہولی
 پھول جلے؟ گلاب کے نظارے نے اوس کی روز کی زبان اور طرز گفتگو
 کیسے بدل دی؟ اور اس بہلی ہوئی زبان اور طرز ادا سے بولنے والے دل

دماغ کی کیفیت کا کیا عالم ظاہر ہوتا ہے ؟ اور اس کا سننے والے پر کیا اثر پڑتا ہے ؟ وغیرہ وغیرہ اس طرح کے بیسیوں سوال اکٹھے ہیں۔ ان سوالات کے جوابات اسی قدر متعدد ہیں جتنے جواب دیئے والے۔ اسی قدر متنوع ہیں جتنے ان کے مزاج۔ اور اسی قدر متضاد ہیں جتنا منطقاً دائرہ امکان میں تھا۔ اس کی کثرت، تنوع اور تضاد کے سرخشنے ابو مبداء "علم الوجود" اور فن العلم میں۔ کیونکہ یہی دونوں علوم وہ فلسفیانہ ٹکسال میں جہاں وہ سانچے اور قالب کہے جاتے ہیں جن میں ہر نظریاتی اور علمی بحث کے اساسی اور بنیادی تصورات اور نظریات ڈھلتے ہیں۔ اور بحثوں کی شکل و صورت مقرر کر دیتے ہیں۔ یہی وہ منہا ہیں جہاں ہونچکر بحثیں تمام ہو جاتی ہیں۔ یا یوں کہئے کہ ساری نظری اور علمی بحثیں عالم و مافیہا کو ان بنیادی اور اساسی قالبوں میں ڈھالنے کی کوششیں ہیں۔ اور جمالیات کی بھی تمام بحثیں انہیں قالبوں میں ڈھلکر ہوتی رہیں۔

علم الوجود میں انتہائی مسئلہ منہا اور مقطوعہ وجود کی نوعیت اور تعداد کا ہے۔ اور فن العلم میں علم کے ذرائع، نوعیت اور امکان کا۔ علم الوجود کے بعض حکما وجود کی اصل ایک ذہنیت عقلیت اور فاعلیت کو مانتے ہیں۔ اس کے برعکس بعض وجود کی اصل مادے کو مانتے ہیں۔ مگر یہ دونوں تعداد کے مسئلے میں وحدت الوجود کے قائل ہیں۔ گو دونوں کے یہاں اس شے واحد کی نوعیت بالکل متضاد ہے۔ یعنی یہ دونوں مقطوعہ وجود کی وحدت کے بارے میں تو بالکل متضاد خیال ہیں مگر اس کی نوعیت کے

بارے میں بالکل مختلف الراءے ہیں۔ اور بعضے سرے سے وجود کی وحدت
 ہی کے منکر ہیں۔ وہ وجود کی دوئی کے قائل ہیں۔ اور دو مختلف نوع
 کے وجودوں کے درمیان کوئی رابطے کا ذریعہ وضع کرنے کی کوشش سے
 دست و گریباں ہیں۔ اور ایک طبقہ ایک مافوق الطبیعیاتی روحانی ذات
 کا قائل ہے۔ یہ دراصل دوئی ہی کی ایک مخصوص شکل ہے جس میں روحانی
 عنصر غیر روحانی پر عادی قرار دیا جاتا ہے۔ بنیادی جمالیاتی قدروں کے متعلق نظریات
 قائم کرنے میں علم وجود و حقیقت کے ہی فلسفیانہ زاویات نگاہ زیادہ
 دخل ہیں۔ اسی طرح فن علم میں بھی علم کے امکان، اوس کی نوعیت اور
 اوس کے حاصل کرنے کے ذرائع اور وسائل کے بارے میں سخت اختلافات
 ہیں۔ کوئی علم وقوف کا ذریعہ جو اس وحسیات کو بتاتا ہے۔ کوئی عقل
 فکر کو۔ اور کوئی اس کی نوعیت محض کسی اور ماخوذی بتاتا ہے۔ اور کوئی
 غیر کسی، نا آموختہ اور ودیعی، یہ دونوں علم کی نوعیت تو داخلی قرار دیتے
 ہیں۔ مگر اسکے بھون کے ذرائع اور وسائل کے مسئلے میں ایک دم مختلف
 الراءے ہیں۔ حیاتی گروہ علم کو صرف داخلی ہی نہیں بلکہ خارجی اصل کے
 مطابق بھی قرار دیتا ہے اور اوس کو عالم اجسام کی صحیح اور سچی ترجمانی
 قرار دیتا ہے۔ بخلاف اس کے تعلق گروہ یعنی جو عقل و فکر کو علم کا ذریعہ
 قرار دیتا ہے وہ علم کو نہ صرف داخلی ہی قرار دیتا ہے بلکہ اوسکو تعقل کے
 قالب میں ڈھلا ہوا اور اوس کے رنگ میں رچا ہوا بھی قرار دیتا ہے۔
 اور عالم خارجی کی اصل حقیقت کو ادراک اور شعور کی رسائی سے پرے

قرار دیتا ہے۔ اس کی صحیح اور سچی ترجمانی ناممکن قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال میں حقائق کے علم کا امکان ہی نہیں۔

ان متعدد مسائل میں دو بہت بنیادی اور اساسی ہیں۔ اور تعجب نہیں جو بعض لوگ ان مسائل کے اُن عجوبے، انوکھے اور دوراز کار کار پہلوؤں سے آشنا نہ ہوں جو انکو افلاطون اور اوس سے بھی زیادہ گزشتہ صدی کے جرمن فلاسفہ نے دیدیا ہے۔ یہ دو سوالات خود وجود کی اصل و حقیقت اور انسان کے ادراک و شعور کے طرز عمل اور طریق کار سے وابستہ ہیں۔ انھیں مسائل پر فلاسفہ کے خارا شگافی اور روشنگری کے مذاق نے بہت زیادہ قلابازیاں کھائی ہیں۔ اور بطور تمہید کے انکا علم فرض کر کے آگے بڑھ جانے کی نوبت اکثر آئے گی۔ کیونکہ جمالیاتی قدروں، اور جمالیاتی احساس، اور ان کے اصل و حقیقت اور مخرج کی بحثیں تمام تر اسی قالب میں ڈھلی ہوئی ہیں۔ یہ گویا اونکی تفصیلات کا اک خاکہ ہے۔ بطور انتباہ کے یہ ملحوظ رکھئے کہ یہ سوالات فلسفہ جیسی بھی ہوئی گتھی کے بھی وسطی حصے ہیں۔ جہاں پر ہر طرف سے دھاگے آکر اور شکن در شکن ہو گئے ہیں۔ اور جہاں سے درخت کے پتوں کے پتلے تلے ریشوں کی طرح ریشے ہر طرف پھیلے ہوئے ہیں۔ ان گرہوں کے آگے تمام ناخن تاویل تا ایں دم لاچار اور مجبور رہے ہیں۔ ہر کھولنے والے نے اپنے طور پر کھولنے کی کوشش کی ہے۔ اور اپنے اور سے کھولنے میں دوسرا اور اگھا دیا ہے۔ اس میں کسی قاطع حجت دلیل کی توقع اٹھا دیجئے مختلف نظریات سے

بس آگاہی پیدا کر لیجئے تاکہ مسئلہ کا من حیث کل ایک خاکہ ذہن میں آجائے
اس مطالعہ میں ان مسائل کی طرف توجہ پھیرنے کی ضرورت ان موقوف
پر زیادہ آئے گی، جہاں جمالیاتی احساس کی نوعیت، اسکے مخرج، اور
جمالیاتی قدروں اور انکے محسوسات و مشتملات کی تشریح اور تجربہ میں
خاص طور پر نظر بانی ہی پہلو قابل غور ہوگا۔

پہلے فنِ علم سے وابستہ مسائل کو لیجئے بحیث یوں شروع ہوتی ہے کہ
اگر بنی نوع انسان کی تخلیق ہی نہوتی اور یہ جنس معرض وجود ہی میں نہ آتی
اور آفتاب و مانتاب اور گلاب کے پھول ہوئے جب کبھی اون کے کچھ خواص
و عوارض ہوتے یہی خواص و عوارض آفتاب، مانتاب اور گلاب کے
ذاتی، اصلی، حقیقی اور معروضی صفات ہیں۔ اور علم و قوت انھیں کی دریافت کا
نام ہے۔ اور عقل و فکر کا منتہا انھیں کی دریافت ہے۔ اب سوال یہ ہوتا ہے
کہ جب تمام بنی نوع انسان معرض وجود ہی میں نہ آئی ہوتی تو ان خواص و عوارض
کا حال انسان کو کیسے معلوم ہوتا؟ اور اون کے متعلق کیا کہا جاسکتا ہے؟ اور
یہ کیسے عقل و فکر اور علم و قوت کا منتہا قرار پاسکتے ہیں؟ اور جیسے آفتاب اور
مانتاب کے کچھ ذاتی، اصلی، حقیقی اور معروضی خواص و عوارض ہیں کیا اسی
طرح انسان کے کبھی کچھ اپنے ذاتی، اصلی، حقیقی، اور معروضی صفات نہیں؟
اب ہمیں سے اختلافات کا سرچشمہ کچھ مٹتا ہے۔ بعض فلسفیوں کا دعویٰ
ہے کہ انسان آفتاب و مانتاب اور تمام خارجی عالم کی اصلی، ذاتی اور معروضی
صفات دریافت کرنے اور اون کا سراغ پانے میں تمام ترجبور و قاصر ہے۔ اور

ادنی خارجی کیفیات انسان کے ادراک و شعور کی دست رس سے قطعی باہر
 ہیں حقائق کا علم ناممکن ہے۔ کیونکہ انسان خود اپنے ذاتی اور معرضی عوارض
 سے اپنے ادراک و فہم کو منزہ نہیں کر سکتا۔ اور اس کا ادراک تمام تراویں
 کی اپنی صفات کا ساختہ برداشتہ اور اس کے رنگ میں رچا ہوا ہوگا یعنی
 ادنی دریافتہ قدریں درحقیقت خارجی اشیا کی اپنی ذاتی، اصلی قدریں ہی
 نہیں بلکہ صرف وہی ہیں جیسی وہ انسان کو معلوم ہو سکتی ہیں اور ہوتی ہیں۔
 تو گویا موجودات کی دو طرح کی صفات ہوتیں۔ ایک اصلی اور ایک غیر اصلی۔
 پہلی کو خارجی اور معرضی اس معنی میں کہتے ہیں کہ وہ ادراک کرنے والے کے طرز
 ادراک و فہم پر مبنی نہیں۔ اور اس سے آلائیہ نہیں۔ اور دوسری کو داخلی
 اس معنی میں کہتے ہیں کہ وہ دراصل خارجی صفات ہی نہیں بلکہ ادراک کرینوے
 کی اپنی اندرونی کیفیات ہیں۔ غرض ایک گروہ کے نزدیک ہر شے کی ذاتی اور
 حقیقی صفات تمام تر خارجی اور معرضی ہیں اور انسان کے ادراک و فہم
 سے بعید ہیں۔ اور حقائق کے علم کا امکان ہی نہیں۔ وہ جلال و جمال اور وہ
 رنج پروری جو آفتاب و مانتاب اور کلاب میں محسوس ہوتی ہے آفتاب،
 مانتاب اور کلاب کی اپنی قدریں نہیں بلکہ انسان کے ادراک و شعور کی بخشہ
 ہیں۔ ورنہ آفتاب بذات خود کیسا ہے انسان کے علم سے بے ہے۔ اور دوسرے
 کے نزدیک کسی شے کے خواص و عوارض وہی ہیں جو ادراک و فہم کی دریافت
 میں آئے۔ اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ اگر یہ قدریں محض داخلی ہوتیں اور حقیقتاً
 اشیا ہی کی خارجی قدریں نہ ہوتیں تو ان کی بنا پر جو کام کیا جاتا وہ ناکام رہتا۔

اگر ہوا کی خارجی صفات آدمی کو نہیں معلوم اور اس کی دریافت قدریں محض
داخلی ہیں تو طیارہ فضا میں اڑتا کیسے ہے؟ یعنی دریافت قدریں کا عمل
میں برقرار رہنا ادن کے سچ اور صحیح ہونے کی دلیل ہے۔ علم کے امکان،
اور معلومات کے داخلی اور خارجی ہونے کی طرح جو اس وحیات اور عقل
فکر کے کام اور ذرائع کے بارے میں کبھی سخت اختلاف ہے محض جسمانی
احساس اور ذہنی ادراک میں تمیز کرتے ہیں اور حس، اور علم، میں کچھ ماہ
الامتیاز تفصیل قرار دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ جو اس وحیات صرف
احساس ابھارنے کے ذرائع ہیں۔ اور محض حس علم نہیں۔ آگ جھوٹے
جو گرمی محسوس ہوتی ہے اور شکر زبان پر رکھنے سے جو سچھا حس محسوس ہوتی
ہے وہ کوئی "علم" نہیں محض ایک ذاتی احساس ہے اور آگ کے متعلق یہ
"رائے" کہ وہ جلا دینے والی شے ہے کوئی محسوس کیفیت نہیں بلکہ ایک
استدلال ہے۔ اور استدلال جو اس وحیات کا فعل نہیں۔ یہ تمام تر فعل
عقل و فکر کا ہے۔ اور عقل و فکر کی استدلالی صلاحیت یعنی وہ مقدمات
اور عوارض و خصوصیات جو اس کیلئے استدلال کو ممکن بنا دیتے ہیں خلقی،
معروضی اور فطری ہیں۔ علم کے ماخوذی اور محض سیکھے ہوئے ہونے کے
علم بردار استدلال کو بالذات کوئی منفرد فعل ہی نہیں مانتے۔ بلکہ خود
عقل و فکری کا کوئی ذاتی اور منفرد وجود نہیں تسلیم کرتے۔ اور اسکو جو اس
وحیات و اعصاب سے جدا کوئی مستقل شے نہیں مانتے وہ کہتے ہیں
کہ ایک شے سے بار بار جلنے کے تجربے نے آگ اور جلن کے احساس کو

لائیفک طریقے پر منسلک کر دیا ہے۔ اور اسی کا نام لوگوں نے استدلال رکھ لیا ہے۔ اور نہ استدلال الگ سے کوئی فعل نہیں۔ اور استدلال الگ سے کوئی قوت نہیں۔ آخر اس کا مواد کہاں سے آتا ہے؟ مکرر درمکرر چلنے کا تجربہ آگ کے جلانے کی قدرت کے استدلال کی بنیاد ہے۔ اور اس چلنے کی نیفیت کے مکرر محسوس ہونے کا احتمال اس کی انتہا ہے۔ استدلال سے کوئی ایسا علم حاصل نہیں ہوتا جو بنیاداً احساسیاتی نہ ہو۔ اور نہ صرف استدلال بلکہ تخیل اور جذبات بھی تمام تر احساسات کے زائیدہ اور پروردہ ہیں اور اس کے تابع ہیں محض احساس اور کسی خارجی شے کے منسلک ہو جانے کی مثالیں ہیں مثلاً ایک دھماکے کی کڑک کے ساتھ ساتھ ایک نظارہ سبز چمک کے بار بار تجربے نے ان دونوں احساسات کو منسلک کر دیا اور بجلی کا تصور محض ان منسلک احساسات کا زائیدہ ہے۔ تمام تخیلات اسی طرح کے منسلک ربطوں کے انجمادات ہیں۔ اور تمام الفاظ صرف انکی طرف اشارات ہیں۔ دوران زندگی میں ہزاروں طرح کے تجربات اس طرح مربوط اور منسلک ہوتے رہتے ہیں جو عرف عام اور لغت میں بجلی، بادل، کلاب، زگس وغیرہ وغیرہ کے "الفاظ" اور "تصورات" بلکہ شے کا اعتبار پائے گئے ہیں۔ تمام اشیاء درحقیقت صرف چند منسلک تجربات کے مجموعات ہیں۔ اشیاء کی اصل حقیقت چند منسلک تجربات کے مجموعوں کے علاوہ اور کچھ نہیں جس کو عرف عام میں "شے" کا اعتبار حاصل ہے اور جس کیلئے لغت والوں نے "الفاظ" اور منطق والوں نے "تصورات" وضع

کر رکھے ہیں اور اسکی اساس تجربہ اور تجربوں کا منسلک ہو جانا ہے۔ کوئی
 شے نظروں کے سامنے آئی، کوئی آواز کانوں میں پڑی، کوئی لفظ ذہن میں
 گذرا اور منسلک خیالات کا سلسلہ چھڑ گیا۔ کان میں اک کرک پڑی اور
 متخیلہ نے اسکو کبلی کے تخیل سے وابستہ کیا اور کبلی سے وابستہ تجربہ ذہن
 میں تازہ ہونا شروع ہو گئے۔ تخیلہ کو یا کہ گزشتہ اور منسلک تجارب
 کی ایک ذریعہ داشت اور خزن ہے جس کے دروازے کسی مشاہدے،
 نظارے، تجربے یا محض تصور کی چھڑ سے کھل جاتے ہیں۔ جسکو ہم غیر منطقی
 زبان میں یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ تمام اشیاء کے ساتھ کچھ نہ کچھ تجربات
 منسلک ہو گئے ہیں غرض ان قابلوں میں دھلے ہوئے نظر کیے آپ کو
 جمالیات کی بحث میں ہر جگہ ملیں گے مثلاً یہ کہ کسی شے کا حسین معلوم ہونا
 خود اس شے کی ذات پر منحصر ہے۔ یعنی خود اوستی اس کو فی قدر ایسی جو یہ
 رد عمل ابھارتی ہے یا محض دیکھنے والے کی ذہنی ترکیب کا ایک پرتو ہے۔
 یعنی قدریں اس کے دماغ میں ہیں اور حسین معلوم ہونا صرف ان کی
 تمثیل کے نظروں کے سامنے آ جانے کا ایک رد عمل ہے۔ یا مثلاً یہ کہ آیا
 دل و دماغ میں یہ قدریں فطری، خلقی اور معروضی ہیں یا خود جو محض
 بار بار کے مشاہدے سے مسموم ہو گئی ہیں۔ مادیت ان قدروں کو خود ذات
 شے کی صفت قرار دیتے ہیں۔ یعنی ان قدروں کا مکان اور مسکن مادہ
 ہے۔ عقلی اس کو ذہن کا یعنی ادراک و شعور کا ایک خاصہ قرار دیتے ہیں۔
 جو ذہن و شعور کی معروضی ترکیب میں مضمحل ہے۔ یعنی ان قدروں کا مکان

اور ممکن ذہن اور دماغ ہے۔ ایک تیسرے گروہ کے نزدیک جمالیاتی
 قدریں ماحول کی محض بازگشتیں ہیں اور اس سے ماحوذات میں بعض
 قدریں شعور کے ساتھ منسلک ہو جاتی ہیں۔ شعور کو ان کی تخلیق
 یا ترکیب میں مطلق دخل نہیں ہے جو ان کا توں مشہودات کو مسلسل تیار
 کی بنا پر محفوظ کر لیتا ہے۔

علم، اس کی نوعیت، اس کے ذرائع اور اس کے امکان کے
 جھگڑوں سے ہٹ کر جب ہم علم الوجود کی سرزمین میں آتے ہیں تو جھگڑا
 یوں شروع ہوتا ہے کہ خدا کی حقیقت اور وجود کے پوچھنے پر بہت ہیں
 مگر بعضے مادے کی حقیقت اور وجود کے پوچھنے پر ہیں۔ مثلاً کلاب سے مادے
 وجود کے۔ اور اس کے حسن اور لطافت کے خارجی وجود کے۔ ان کے
 خیال میں مادہ کوئی مستقل شے ہی نہیں۔ اس کا بذات خاص کوئی
 وجود ہی نہیں۔ یعنی صرف اتنا ہی نہیں کہ مادہ پرستوں کا یہ نظریہ زیادہ
 ازلی اور قدیمی ہے، اک شے ہے جو بذات خود قائم ہے اور غیر آفریدہ اور
 غیر فانی ہے۔ سراسر غلط ہے بلکہ اس دوئی والے گروہ کا بھی جو مادہ
 کو ایک خالق کی تخلیق اور من حیث شے کے ایک ذی وجود سے ماننا
 ہے نظریہ تمام تر غلط ہے۔ مادے کا نہ صرف بذات خاص ہی اپنا وجود
 نہیں بلکہ اس کا خالق کی پیدا کی ہوئی شے کی حیثیت سے بھی کوئی منفرد
 وجود نہیں۔ محض ساختہ اور پرداختہ ایک شے ہے۔ ایک سایہ اور برآؤ
 اور بقول غالب: ہر چند کہیں کہیں ہے، نہیں ہے۔ یعنی جس طرح مادہ میں

خدا کو ایک نیست محض اور اس کے وجود کو محض دہی مانتے ہیں ویسے ہی یہ
 مادے کو نیست محض اور اس کے وجود کو طفیلی مانتے ہیں۔ اونکے خیال
 میں وجود اصلی بس ایک ذہنیت، عقلیت اور فاعلیت کا ہے۔ یہ ذہنیت
 عقلیت اور فاعلیت کسی ذات کی صفت نہیں کسی شے میں نہیں بلکہ مجرد
 اور معراج ہے ایک کیفیت مجسم ہے جس کو وہ اپنی اصطلاح میں "ایسیو
 لوٹ" کہتے ہیں۔ عقل و فکر، ادراک و شعور اور مادہ اسی کل کے دو
 ظہور یا رخ ہیں۔ مادہ اس نظریے کے مطابق ایک ذہن آفریدہ،
 ایک عقلیت زائیدہ اور فاعلیت موضوعہ شے ہے جو اس ذہنیت
 و فاعلیت مجرد نے اپنے آلہ کار کے طور پر وضع کر لیا ہے۔ اسکی اصل اور
 نوعیت محض منفی اور تضادی ہے۔ کیونکہ اسکو اس فاعلیت مجرد نے اپنی
 ضد پر بطور ذریعہ اور وسیلہ محض اس لئے وضع کیا ہے کہ یہ اسکی راہ میں
 حائل آکر اسکو برسر کار آنے پر مجبور کرے۔ جمالیاتی قدریں اس فلسفے کے
 مطابق یا تو "ایسیو لوٹ" کے ازلی جوہری جمالیاتی عنصر کے شعوری اور
 ارادی بلا واسطہ کاشفات اور مدركات ہیں۔ یا پھر اس کے مادی رخ
 اور عنصر کے مظاہرات ہیں۔ اور بہر نوع اساساً اور اصلاً ذہنی ہیں۔
 کیونکہ اس نظریہ میں مادہ بھی اصل و اساس کی نوعیت کے اعتبار سے
 ایک ذہن زائیدہ اور فاعلیت پروردہ وجود ہے۔ اب اگر جمالیاتی قدریں
 کو "ایسیو لوٹ" کے مادی رخ کے مظاہرات مان لیا جائے تو یہ قدریں
 اس کے مادی عنصر سے وابستہ ہو جائیں گی اور انکی اصل و نہاد کو اس کے

غیر مادی عنصر سے کوئی واسطہ نہ ہو گا۔ انکی اصل مادہ ذہنیہ کی ہو گی۔ اور انکی تحقیق و تحقیق
 کی دریافت صرف اس ایک سوال کی صورت اختیار کر لے گی کہ یہ اس طرح کے
 مظہر ہیں۔ یعنی ان طریقوں اور اصولوں کی دریافت انکے ذریعہ مادہ ہیپولوٹ کا
 مادی رخ جمالیاتی نظاروں سے ظاہر ہوتا ہے۔ مگر وحدت الوجودی مادی فلسفہ بھی
 باللفظ ہی کہتا ہے۔ یعنی جمالیاتی مظاہرات تمام ترمادی ہیں۔ اور انکی اصل نہاد کو
 ادراک و شعور کی داخلی کیفیات سے کوئی واسطہ نہیں۔ یہ دونوں جوے باللفظ
 ایک ہی الفاظ میں ادا ہونیکے باوجود دراصل بالکل متضاد ہیں۔ کیونکہ مادی کے
 لفظ مادہ کی تعریف اور ہے۔ اسوجہ سے لفظ ایک ہی ہونیکے باوجود انکی مرادیں
 دو ہیں۔ "ایبیلیسٹ" یعنی ایپولوٹ والے طبقے کی اس لفظ سے مراد ایک مجرد
 ذہنیت اور فاعلیت کا ایک ثانوی پرتو ہے۔ اور مادی کی مراد ایک ذرا
 جسمانی وجود ہے۔ جو ازلی اور قدیمی ہے۔ بذات خود قائم ہے۔ غیرہ آفریدہ ہے اور
 لافانی ہے۔ اور ذہنیت، عقلیت اور فاعلیت محض اسکے خواص و عوارض ہیں۔
 انکا بذات خاص کوئی وجود نہیں۔ یہ تضاد دراصل منتہائے وجود کی وحدت کے
 نظریے میں نہیں ہے۔ ہر وحدت الوجود کی کسی اور وجود کے انکار مجبور ہے۔ دونی
 والوں نے دراصل اسی تضاد کو حل کرنے کیلئے دو وجودوں کو اساسی قرار دیا۔ اور
 ان کے ان دو الگ ذاتوں کے درمیان کوئی واسطہ پیدا کر نیکی کوششوں
 کی ناکامی نے وجودوں کی تعداد انتہا تک پہنچا دی۔ انتہا پسند وحدت الوجود کی
 اپنی منطق کے شکار ہیں۔ انکو اپنے مقابل کی ذات کو اپنے اپنے واحد وجودوں
 کا بد تو بنا دینے سے مفر نہیں۔ دونی یا کثرت والے انتہا پسند وحدت الوجودیوں

کی دقتوں سے تو تھوڑا دامن بچا لیتے ہیں۔ مگر وہ اس زحمت میں کھنس جاتے ہیں کہ دو یا چند بالذات بالکل مختلف نوع کی ذاتوں میں اتصال اور ربط کی صورت نکالیں۔ مثلاً انسان کے غیر مادی دماغ اور خارجی مادی مثلاً گلاب اور تتلی جیسی مادی ذاتوں میں۔ یا خود گلاب اور تتلی کی مادی ذاتوں اور اوس دل کشی، لطافت، اور فرح بخش غیر مادی کیفیت میں جو اوس میں مشہود ہوتے ہیں۔ مادیں اس کو خود مادے ہی کی کیفیت بتاتے ہیں۔ غیر مادی چند شرحیں کرتے ہیں۔ بعضے اسکو ایسولوٹ کا ازلی اور جوہری تنصیر قرار دیتے ہیں۔ اور بعضے ذہنی اور جوہری غنصر نہیں بلکہ ادنیٰ مادی حیثیت کے ظہرات قرار دیتے ہیں۔ اور وہ وحدت الوجود کی نہیں وہ اپنی دوئی کی تکمیل کے ماتحت انکو دو بالکل مختلف نوع کی ذاتوں کا اتصال کہتے ہیں۔ ایک مادی دوسری غیر مادی۔ اور کچھ ایک غیر مادی صفت کے ایک مادی ذات کے توسط سے ظہور کی تائیدیں کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ دل کشی، لطافت اور فرح بخشی کو ایک وجود مستقل بالذات قرار دیتے ہیں۔ جمال اور جمیل میں تمیز کرتے ہیں۔ اور جمال مجرد اور صفات معرا کے وجود کے قائل ہیں۔

فلسفیانہ بحثیں چند طریقوں پر جمالیات اور فنون لطیفہ کی بحثوں میں دخیل ہوتی ہیں اور تمام جمالیاتی مباحث کے محض فلسفیانہ شاحسانوں کے طور پر معرض بیان میں آجانے کی وجہ سے یہ فلسفیانہ نظریات چار پانچ طریقوں پر یا انخصوص دخیل رہے ہیں۔ اولاً

توجہ لیا تو قدر و کمی تعریفیں کرنے اور ان تک سالی کے ذریعے متعین کرنے میں دوسرے
 فنکارانہ مساعی کا منتہا اور رخ مقرر کرنے میں تیسرے تکنیک اور عمل کا
 منتہا مقرر کرنے میں۔ چوتھے تنقیدی قدریں وضع کرنے میں۔ اور اوپر
 آپس کے مراتب مقرر کرنے میں۔ اور پانچویں آرٹ کا ماحصل سمجھنے میں۔
 قدروں کے سلسلے پر بحث با د م گارتن کے ہاتھوں فن جمالیات سے
 ایک متقل اور با ضابطہ فن کی حیثیت سے بنا پڑنے کے ذکر کے بعد زیادہ
 برنجل اور روشن ہو گی۔ دوسرے یہ مطالعہ فنون لطیفہ کے مطالعہ سے
 شروع ہوا ہے اور سیاق کا تقاضہ ہے کہ وہی نسخ قائم رہے۔ اور تیسرے
 خالص جمالیاتی نقطہ نگاہ سے، مطالعہ جمالیات کی ایک مستقل فن کی حیثیت
 سے بنیاد، کوئی دو سو سو اور سو برسوں کی بات ہے۔ مگر ضمنی اور اچھی
 طرح پر فنون پر بحثیں اور اس کے بعض مسائل کے مطالعے، فلسفہ اور اخلاق
 کے سلسلے میں ڈھائی ہزار برسوں سے ہوتے چلے آئے ہیں اور غالباً
 فلسفیانہ ہی زاویہ نگاہ سے کچھ تو ایکنی پہلو لئے ہوئے مسائل کا بیان
 زیادہ سریع الفہم اور موثر دونوں ہو گا۔ تو قدروں کے مسئلہ کو فی الحال
 ملتوی کر کے دوسرے اور تیسرے کو لیجئے اور اس کا مطالعہ اور پر بیان شدہ
 فلسفیانہ نظریات و اختلافات کی روشنی میں کیجئے مثلاً یہ کہ کلاب اور
 تلی حسین میں یا محض حسین معلوم ہوتے ہیں۔ ایک انگلستان فی مصنف مقرر
 اور حکیم داخلی اور خارجی نظریات کے اختلاف کے سلسلے میں ایک موقع
 پر نہایت طیش میں آ کر کہتا ہے کہ کل حبشیں کے دراصل پسے خارج جانیلا

ہونے اور دیکھنے والے کو نیلا معلوم ہونے کا احمقانہ جھگڑا بعض جزئیات پر
 نادانوں نے کیا کھڑا کر دیا ہے۔ اسے جنشین کا پھول تو نیلا ہوتا ہی ہے۔
 معلوم ہونے کا کیا سوال ہے۔ کوئی ایسا ہے جس کو نیلا نہ کبھی معلوم ہوتا ہو؟
 اور اگر کوئی ایسا ہے تو اسکو کسی طبیب کی طرف رجوع ہونا چاہیے۔ وہ صرف
 نیلا معلوم نہیں ہوتا بلکہ نیلا "ہے" تھا اور رہے گا اور اگر ساری دیکھنے والی
 آنکھیں اندھی ہو جائیں جب بھی اس کا رنگ برقرار رہے گا۔ جو وہ کہتا
 ہے اور جتنا بھر وہ کہتا ہے وہ تو اپنی جگہ پر درست ہے۔ اگر ساری آنکھیں
 اندھی ہو جائیں جب بھی بیشک جنشین کا پھول ویسا ہی رہے گا۔ اگر آنکھیں
 اندھی ہونے کے بجائے اگر بدل جائیں تب کیا ہوگا؟ کسی خلقت کی روشنی
 کی شعاعوں سے متاثر ہونے کی خاصیت اگر انسان سے اور ہو تو اسکی
 آنکھوں میں اس کا رنگ کیا ہوگا؟ ظاہر ہے کہ پھول کا رنگ قائم ہونے
 میں ایک دو گانہ عمل ظہور پذیر ہوتا ہے۔ اگر انسانوں کی آنکھیں اندھی
 ہونے کے بجائے بدل جائیں تو پھول کا رنگ کبھی بدل جائے گا۔ اسکا
 رنگ وہی ہوگا جو بدلی ہوئی آنکھوں میں معلوم ہوگا۔ وہ نیلا "ہے" نہیں
 بلکہ معلوم ہوتا ہے۔ نیلا نام اون روشنی کی شعاعوں کا نہیں جو جنشین کے
 پھول سے چھوٹتی ہیں۔ بلکہ اس احساس اور کیفیت کا ہے جو اس مقدار
 کی نوری شعاعیں آنکھوں میں پیدا کرتی ہیں۔ جو شعاعیں چھوٹتی ہیں وہ
 اپنے فتنے خارجی اور معروضی ہیں جو خود پھول کی ذات سے وابستہ ہیں۔ اور
 جنگو دیکھنے والے کی آنکھ اسکی داخلی خصوصیت سے واسطہ نہیں لگے۔

اوس کا نام کیا ہو سکتا ہے؟ رنگ تو نام احساس و تاثر کا ہے اور اوس میں دیکھنے والے کی آنکھوں کے داخلی صفات تمام تر دخل ہیں اور محض معلوم ہونے سے گذر کر جنبشیں کے پھول کے ساتھ نیک شگون یا بد شگون یا بے عصبیتی کے تصورات کا وابستہ ہو جانا ایک نفسی کیفیت ہے جو ماحول کے اثر سے پیدا ہو جاتی ہے۔ اور جو اوس کی خارجی اور معروضی اصل کا جزو نہیں بنکار کی پھول کے ساتھ جذباتی نسبت مانو ذہ ہے۔ جنبشیں کا پھول نہ بخوس ہے اور نہ نیک فال۔ اور اوس پر نظر پڑ جانا نہ شگون نیک ہے نہ بد شگون بلکہ اس نفسی قدر کو ابھی کچھ دیر کے لئے تھوڑے سے۔ ابھی ہم لوگ اس گتھی کے سلجھانے کی کوشش کر رہے ہیں کہ پھول کے رنگ کی حقیقت خارجی اور معروضی ہے یعنی خود پھول ہی کی ذات کے ساتھ وابستہ ہے یا داخلی ہے۔ پھول کا رنگ نیلا ہے یا معلوم ہوتا ہے۔ اور اگر معلوم ہوتا ہے تو یہ معلوم ہونا کہاں تک اوسکی خارجی صفات کے ساتھ تطابق رکھتا ہے۔ اور کہاں تک اوسکے اصل کی بھی اور صحیح ترجمانی کرتا ہے۔ یعنی جمالیاتی قدروں کا بالذات کوئی خارجی وجود ہے یا وہ محض داخلی کیفیات ہیں اور ان داخلی احساسات کے علاوہ ان کا کوئی وجود نہیں۔

یہ ہونے اور معلوم ہونے کی فلسفیانہ بحث دو تین طرح فن جمالیات میں دخل ہوتی ہے۔ اول تو خود قدروں کی تعریفیں متعین کرنے میں اور اون کی اصل و حقیقت سمجھنے میں یعنی وہ خارجی اشیا ہیں اور ان کے عوارض اور خصوصیات معینہ اور مقررہ ہیں۔ یا وہ اک داخلی رد عمل

اور انفرادی احساس ہے۔ اور دوسرے یہ کہ فن کار اپنے ذاتی احساسات
بیان کرنے پر اکتفا کرے یعنی اوسکا نصب العین اور منتہا ہی محض ذاتی
احساس کا بیان قرار پائے یا۔ اوس پر تطابق یعنی خارجی اور معروضی
تفصیلات کے نقل کرنے کی بھی پابندی ہے۔ مثلاً چودھویں صدی
کے مغربی مصوروں کی بڑی تعریفیں ہیں کہ وہ حقیقت سے انحراف
نہیں کرتے۔ اونکی تصویریں بڑی سچی ہیں۔ اس معنی میں کہ وہ کسی شے
کی ہو بہو نقلیں ہیں۔ اور دور حاضرہ کے بعض فنکاروں کے خلاف ایک
واویلا ہے کہ وہ اپنے پریشان نامربوط اور انوکھے ذاتی احساسات و
کوائف کے سوا اور کچھ نہیں بیان کرتے۔ ان فنکاروں کے عمل کو
جھالیاتی عمل ہی نہیں تسلیم کیا جاسکتا۔ ان میں کوئی جھالیاتی قدر
موجود ہی نہیں۔ میں اوپر عرض کر چکا ہوں کہ فنکاروں کے طرز عمل وہ
روئے سے اس بارے میں ایک عام رجحان کا ثبوت ملتا ہے مگر اس عام
رجحان کے باوجود کسی اور طرز کے کالعدم ہونے کا ثبوت بہم نہیں پہنچتا۔
دونوں قسم کے فنکار ہمیشہ رہے ہیں۔ دونوں قسم کے عمل ہمیشہ تخلیق
ہوتے رہے ہیں۔ کوئی نقطہ نگاہ اور رویہ اس حد تک کبھی ایسا نہیں ہوا
کہ دوسرا کالعدم ہو جائے۔ اگر صرف مغرب کو دیکھا جائے تو کہہ سکتے ہیں
کہ وہاں کسی متعارف اصل سے انحراف کم کرتے تھے۔ اور اب بھی کم
ہی کرتے ہیں گو ان کا تناسب پہلے کے اعتبار سے بہت زیادہ ہو گیا ہے۔
مغربی فنکاران داخلی کوائف کے بیان کرنے میں زیادہ تر بلکہ بہت

زیادہ تر خارجی خصوصیات کو ملحوظ رکھتے تھے۔ مگر مشرق میں ایسا نہیں
 رہا۔ یہاں فنکارانہ ہیئتوں کے وضع کرنے میں خارجی خصوصیات کا
 اس قدر لحاظ نہیں رکھا گیا۔ اور محض حسیہ کاری انہیں مروج رہی بعض
 ایسی ہیئتیں بھی کارڈھی جاتی ہیں جو فطرت میں موجود نہ تھیں مشرق میں داخلی
 کیفیت پر زیادہ زور دیا گیا۔ اور چونکہ ہزاروں داخلی کیفیات کسی جانے
 پہچانے متعارف ہیئت کے توسط سے یعنی اس کے خارجی خواص کو
 برقرار رکھ کر نہیں بیان کی جا سکتیں اس وجہ سے ایک رمزی اور کنائی
 طرز ادب مروج ہو گئی۔ مافوق الطبیعیاتی قدرت دکھانے کے لئے دو ہاتھوں
 کے بجائے چند ہاتھوں کی پیم زائی کی صفت دکھانے کے لئے پیٹ کے حصے
 کا تناسب سے گدرا ہوا ہونا۔ جیسے گویا ادب میں دلالت غیر وضعی ہوتی ہے
 کہ لفظ شیر سے مراد بہاؤ آدمی لے لیتے ہیں یا رقص میں مددوں کا وضع کرنا
 یا مصوری میں کسی مخصوص شے مثلاً ایک گلاب کے پھول، یا ایک حسینہ
 کی چوٹی کے رنگ کے ایک مثالی یا ایک مجوزہ کیفیت کو ذہن میں رکھ کر
 اوسے رنگ پر قائم رہنا اور اس میں روشنی کی رعایت کو ملحوظ نہ رکھنا وغیرہ
 وغیرہ۔ یا ادب میں واقعات کے بل پر نہیں بلکہ نری جذبات نگاری۔ رزمیہ،
 مثنوی اور پوزانی طرز کی تمثیلوں میں جو واقعات اور حالات کی پابندی
 اور ان سے تطابق رکھنے کی وجہ سے خالص اور مجرد کوائف کے بیان میں
 ایک تحدید اور خصوصیت آجاتی ہے اس سے آزاد ہو کر مجرد کوائف کے
 بیان کے لئے ایک مخصوص صنف، صنف، غزل، وضع کرنا جس میں تعمیم اور

ایمانیت شعور میں بڑی وسعت لادیتی ہے مغرب میں رنگوں پر روشنی کا اثر جو ایک پیش نظر خارجی کیفیت تھی مقبول ہوئی اور کسی رنگ کی ذہنی کیفیت جو برقرار رہتی ہے قابل اعتناء نہ سمجھی گئی۔ چنانچہ وہاں اس کے متعلق تحقیقیں یہاں بہت قبل ہوئیں۔ اور یہاں کی نسبت بہت زیادہ اونچی منزل تک پہنچیں۔ وہاں کے مصور پیش نظر کو مصور کرنا چاہتے تھے۔ جو شے آنکھوں میں جیسی معلوم ہوتی ہے اوس کیفیت کو دکھانا چاہتے تھے۔ یعنی جمالیاتی قدروں کو۔ بخلاف اس کے کہ تراشی اور مصوری میں مغرب یہ طریقہ وہاں بہت دیر کر کے ایجاد ہوا۔ کیونکہ وہ یونانی روایات کے زیر اثر ایک مثالی اور فرضی معیار اور نظریہ کے پابند تھے۔ اور دونوں نظریات و اسالیب ایک خاص ہی ڈھنگ میں کام کر سکتے ہیں۔ پہل ان مغربی بیانات کی بے ہنگامی تو دیکھتا ہے۔ کیونکہ وہ محسوس ہے اور انھیں یونانی معیار سے بے ہیات اور بدہیات پا کر سمجھتا ہے کہ مشرق میں دراصل مادی پہلو پر زیادہ اصرار ہے۔ اور ذہنی کیفی پہلو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ وہ اوسکا وہی مفہوم سمجھتا ہے جو مغرب طرزِ ادا میں اوس کا ہوتا، صرف مادے کے ساتھ تو غل، صرف جنون صناعتی، انوکھی صورت کاری، جو فنکار کی قدرت کا مظہر ہو۔ اور بس۔ یہ ایک انوکھی صورت کاری ضرور ہے اور انوکھی ہی منزل پر رہ جانے کی وجہ سے یعنی اوس منزل سے گزر کر کوئی عام فہم جانی پہچانی متعارف صورت نہ اختیار کرنے کی وجہ سے ایک مخصوص معنی میں نامکمل ضرور رہے یعنی اگر خارج سے تطابق ضروری قرار

دیا جائے۔ جو ہگل کے فلسفہ کا تقاضا تھا۔ مگر ہگل صرف نامکمل صورت
 کو دیکھتا ہے۔ اس کی آنکھیں اس ہیأت کے قلب تک نہیں پہنچتیں۔
 وہ اس روح اور قوت تخلیق، اس ذہنیت فاعلیت کو نہیں دیکھتا جو
 مادہ سے برسرِ پیکار ہے۔ اس متخیلہ احساس کو نہیں دیکھتا جو تلاش
 ہیأت میں سرگرم تھا اور پیکر پیکر مطلق ہو گیا مکملہ عمل کی حیثیت سے
 اس کو ان کو ہندوستانی قدروں میں تو لٹا تھا جو ہگل نہیں کرتا۔ اگر وہ
 ان کو ایک ذہنی کیفیت، ایک خیال اور مادہ کی جنگ کی حیثیت سے
 دیکھتا یعنی اس حیثیت سے اگر دیکھتا جائے تو اس طرح کی کوششوں کا
 پایہ رواجی، رسمی اور متعارف قدروں میں ڈھلے ہوئے عملوں سے بلند
 تر ہے۔ اگر ایکائی اور رمزی بیانیوں یا کنایوں اور استعاروں میں مجرّد
 الفاظ کو پکڑ لیا جائے اور ان کی وضعی دالتوں پر اصرار کیا جائے تو
 ظاہر ہے کہ بیان مطالب سے معرا ہو جائے گا۔ مگر ہم ایسا نہیں کر لے
 تو پھر اور فنون مثلاً مصوری اور نقاشی میں ایسا کیوں نہیں کیا جاسکتا؟
 گو یہ ایک حد تک درست ہے کہ اس طرح کے فنون کا داخلی تقاضا اور
 ان کے بیان کے مادی وسائل اس حد تک رمزی طرزِ ادا کے ساتھ
 میل نہیں رکھتے جس قدر ادب اور اس کے بیان کا وسیلہ الفاظ۔
 مگر یہ تفنّکار کی صلاحیت کا سوال ہے کہ وہ وسائل اور تکنیک اور مفہام
 میں ایک خوش آہنگ توازن قائم کرے۔ اگر عمل میں مفہوم اور ہیأت کا
 توازن قائم ہو سکا ہے تو جمالیاتی تقاضا چک گیا۔

دور حاضرہ میں فن کاروں نے ذاتی آزادی کا جھنڈا بلند کر دیا
 ہے۔ اور فن کارانہ ساعی کا منہ ہا اس راستے سے معرض بحث میں آگیا
 ہے۔ مگر فنکار کی ذاتی آزادی اور رواج کی پابندی کے نقطہ نگاہ سے
 الگ بھی یہ بذات خاص ایک مستقل سوال رہا ہے کہ آخر فنکارانہ مساعی
 کا منہ ہا کیا ہے؟ تکنیکی اور عملی نقطہ نگاہ سے فنون کا کعبہ مقصود کیا
 ہے؟ فن کار کی قوت تعمیر و تخلیق اور تخیل کی پروردگاری کس شے
 کے درجے ہے؟ اور اسی سے بالکل ملا ہوا یہ سوال ہے کہ آرٹ کا
 حاصل کیا ہے؟ اس کی سطح کے نظام میں حیثیت اور قدر و قیمت
 کیا ہے؟ یہ مسائل دو طریقے پر ملاحظہ کئے جاسکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ تجربہ
 عقل و قیاس سے کام لیا جائے، عقلی گھوڑے دوڑائے جائیں، قیاس
 آرائی کی جائے، عام اور اساسی اصول قائم کئے جائیں اور ان سے جزئیات
 و تفصیلات استنباط و استخراج کئے جائیں۔ اور دوسرے یہ کہ بجائے ذی
 قیاس آرائی کے فنون لطیفہ کے عملوں کا مطالعہ کیا جائے اور ان کی
 تحلیل و تجزیہ کیا جائے اور خود ان سے کچھ عام اصول استخراج کئے
 جائیں۔ تقریباً سو ڈیڑھ سو سال قبل تک دوسرا طریقہ "شیوہ اہل نظر"
 کا اعتبار نہ رکھتا تھا۔ یا شاید جمالیات کے مطالعہ میں ممکن ہی نہ تھا۔
 اور عقلی قیاس آرائی کا بازار گرم تھا۔ یہ کہ ایک طرف تو فنون
 جیسی شے کی طرف سے قطعی ہے، تو جی ممکن ہی نہ تھی اور اس سے آنکھ بند
 کر لینا ممکن ہی نہ تھا۔ اور دوسری طرف فلسفیوں کا شوق عنان بستہ،

اور فلسفہ کو ہر شعبے میں دھیں کرنے کا ذوق ان مسائل پر خامہ فرسائی پر
 مجبور کرتا تھا۔ غرض فنون اور فنون سے وابستہ مسائل پر فلسفیوں نے
 نے ہزاروں سال سے فکر آرائی اور خامہ فرسائی کی ہے۔ اور چونکہ
 وہ فلسفیانہ مسائل سے اُچھے ہوئے تھے اس لئے اس پر ان کے
 اپنے فلسفے کا رنگ پڑھا ہوتا تھا۔ بحثیں دراصل فلسفہ کی ہوتی تھیں
 اور آرٹ بھی لپیٹ میں آ جاتا تھا۔ وہ پہلا مفکر جس کے خیالات
 ہم تک پہنچے ہیں سقراط تھا۔ اور یہی وہ پہلا مفکر ہے جس کو جمالیاتی
 مسائل پر اسے زنی کا بانی کہنا چاہیے۔ وہ دراصل معلم اخلاق تھا،
 اخلاقی مسائل کی تحقیق میں ہمہک تھا اور اتفاقاً جمالیات کی سرزمین میں
 بھول پڑا۔ مگر اوسکی گہری نگاہیں جمالیات اور آرٹ کے ایک دم اساس
 تک پہنچی ہوئی ہیں۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ تمام شے دراصل ایک طرح
 کے اختلال کے شکار ہوتے ہیں۔ اور یہی اختلال اونکی شاعری کا سرچشمہ
 ہوتا ہے۔ آرٹ کی تنقیدیں اس سے زیادہ جامع کوئی تنقید نہیں۔ مگر
 وہ شخص جس کا نام آرٹ کی دنیا میں شیطان کی طرح مشہور ہے وہ شکا
 شاگرد افلاطون ہے۔ اور وہ بالطبع سماجی مصلح تھا۔ وہ نہ بے لوث
 فلسفی تھا نہ معلم اخلاق تھا اور نہ سیاسی۔ وہ بس سماج کا مصلح تھا۔
 سماج میں اصلاح کرنا چاہتا تھا۔ اور سماج کی صورت حال دیکھ
 نظر میں وہ کھتی جو سوفسطائی تحریک کے بعد یونان کی اوسکے زمانے میں تھی۔
 اور چونکہ سماجی اصلاح کا آلہ کار وہ ریاست کو بنانا چاہتا تھا اسلئے

سیاسیات کے مسائل میں پڑا۔ وہ بھی چینی فلاسفہ کنفیوشس اور
 لاؤ کی طرح مشیر سلطنت بننے کا حوصلہ رکھتا تھا۔ مگر افلاطون سماجی
 اصلاح کیلئے ایک بٹیا ہر روح رکھنے کے ساتھ ساتھ ایک عظیم ترین
 مفکر کا دماغ بھی رکھتا تھا۔ اس نے اپنی مجوزہ اصطلاحوں کیلئے عقلی
 دلیلیں اور تختیں بھی وضع کیں۔ یا اگر وہ وضع کیں کہتے ہیں خواہ خواہ
 "عذر" گرٹھ لینے کا مفہوم بہت زیادہ اجاگر ہو جاتا ہو تو یوں کہتے کہ
 وہ اپنی مجوزہ جمہوریت کی ارض مقدس میں علم الحقیقت اور فنِ اعلم
 کی شاہراہ سے پھونچا۔ یہ شاہراہیں طے کرنے میں ایک مبسوط فلسفہ مرتب
 ہو گیا۔ اس کے نظریات اور خیالات بہت گرانقدر اور بیش بہا ہیں۔
 اس کے نظریات کا حوالہ یا ان کے علم کا پس منظر فرض کر کے بحثیں جاری کیا
 میں بہت عام ہیں۔ کیونکہ اس نے گویا ایک قالب اور سانچہ ہی وضع
 کر دیا جس میں ڈھائی ہزار برسوں تک تمام بحثیں ڈھلتی رہیں افلاطون
 بالروح ایک "آئیڈیلیسٹ" تھا۔ مگر اس انتہائی قسم کا نہیں جتنے اس کے
 نقش قدم پر چلنے والے صدیوں در صدی بعد کے جرمن فلاسفہ۔ یا یوں
 کہتے کہ وہ نیم آئیڈیلیسٹ تھا۔ وہ اس انتہائی صورت کا آئیڈیلیسٹ نہ
 تھا کہ مادے کے وجود ہی کا منکر ہو۔ اور اس کو ایک ذہنیہ جنس کی شے
 بنا دے۔ وہ مادے اور غیر مادے دونوں کے وجود کو مانتا تھا۔ وہ
 آئیڈیلیسٹ اس معنی میں تھا کہ وہ غیر مادی وجود کو ادنیٰ اور برتر مانتا
 تھا۔ اور مادے کو اس کے مقابلے میں ایک اسفل اور فردر جنس قرار

دیتا تھا۔ وہ اس مادی دنیا سے ورار اور بالاتر ایک "عالم مثال" کے
 وجود کا قائل تھا جہاں اس عالم اجسام کی تمام مادی اشیاء کی "مثال"
 اور "اصل" موجود ہے۔ اور ہر مادی شے اس مثال و اصل کی محض نقل ہے
 ہے۔ گویا کہ یہ تمام عالم مشہود و محسوس "قدرت" کا اعتبار حاصل ہے
 دراصل محض "نقلی" ہے۔ گھوڑے، بکریاں، انسان، گلاب اور
 تمام ساری مادی اشیاء محض نقلیں ہیں۔ اور سب کی اصلیں عالم مثال
 میں موجود ہیں۔ اور ہر مادی شے اسی نسبت سے اسی حد
 تک مکمل ہے جس حد تک وہ اپنے عالم مثال کی اصل سے تطابق
 رکھتی ہے۔ اور اس کی نقل ہے۔ اور یہ تطابق کبھی نہیں ہو سکتا۔
 کیوں کہ مادی صورت قبول کرنے میں اصل بگڑ جاتا ہے۔
 ہے۔ کیونکہ مادہ ایک فرد تر جنس کی شے ہونے کی وجہ سے اسکی صرف
 ایک حد تک نقل اتا سکتا ہے۔ اور مادہ بغیر کسی اصل سے اتصال کے
 مکمل نہیں ہوتا۔ مادی اشیاء ہی کی اصل کی طرح وہ تصورات و کلیات
 مثلاً "خیر" "شر" "حق" وغیرہ کی بھی عالم مثال میں ایک اصل مانتا تھا۔
 اور انکے مجرّد امثالی وجود کا قائل تھا۔ یعنی ان قدروں کی جو نمود، شہود،
 اور ظہور ہم دنیا میں دیکھتے ہیں وہ تمام ایک مثالی وجود کی نقلیں ہیں۔
 یعنی گویا دنیا کے تمام نیک اور بد کرداران ایک مثالی شے سے محض جڑے
 ہیں۔ اور اسی حد تک نیک یا بد ہیں جس حد تک وہ نیک یا بد کی مثالی اصل
 کے مماثل ہیں۔ اُسکے نظریات ان پانچوں طریقوں پر جمالیات اور فنون

لطیفہ کی بجٹوں میں دخیل ہوتے ہیں جن کا ابھی اوپر تذکرہ ہوا ہے۔ قدیم
 کی تعریفیں مقرر کرنے میں۔ تکنیک اور عمل کا منتہا مقرر کرنے میں فنکارانہ
 مساعی کا منتہا اور رخ مقرر کرنے میں۔ آرٹ کا حاصل تجویز کرنے
 میں۔ اور تنقیدی قدریں وضع کرنے میں۔ وہ آرٹ کی سرزمین میں فلسفہ
 کی راہ سے آیا۔ اور ایک اخلاقی زاویہ نگاہ کا بچھا کرتے ہوئے پہونچا۔ اور اس
 تمام فنکاری پر ایک شدید حملہ کیا۔ اور اس نے حملہ کا محاذ وہ انتخاب کیا
 جو زیادہ کھلا ہوا تھا۔ یعنی مصوری اور نقاشی، اور اپنے مثیلی عنصر کی وجہ
 سے رزمیہ اور دہائی شاعری یعنی وہ فنون جن میں کسی اصل کی نقل ہونے
 کا عنصر مضمر تھا۔ اس نے دوسری بات کو اسٹاکپڑا اس نے پانچویں کو
 ایک دم دوسری کے تابع کر کے ایک منطقی استخراج کیا۔ یعنی اگر دوسری درست
 ہے تو پھر پانچویں کے حق میں وہی حکم لگے گا جو افلاطون نے لگایا۔ اور اس
 حکم سے بچاؤ کی ہی صورت ہے کہ دوسری کی تاویل، ترمیم یا تردید کی
 جہاں اس نے وہی بحث چھڑی جس کی طرف جمالیات سے دائرے کی وسعت
 کے سلسلے میں اشارہ آپکا ہے۔ یعنی غیر انسانی جمالیاتی اشیاء اور انسانی
 جمالیاتی تخلیق ہر ابطہ۔ افلاطون نے اپنے اہل لیٹ نظریات کے ہر
 شعبہ زندگی پر حاوی ہونے کے ثبوت میں یہ شوشہ چھڑا کہ تمام فن کاری
 نقالی ہے۔ بعض فنون مثلاً مصوری، نقش بندی اور رزمی و مثیلی شاعری،
 یعنی تصویر، بت اور کردار و واقعات میں قدرت کی نقالی کا شاخہ اس
 قدر محسوس ہے اور بالکل یونانی غلوں میں اصل سے تطابق کا دستور اس قدر

عام اور مسلم تھا کہ افلاطون کا تمام فن کاری کو محض نقل ٹھہرا دینا کچھ جدید
 تعجب کی بات نہیں۔ مغرب میں بالخصوص اور تمام عالم میں بالعموم فنون
 نقالی کی حد میں ضرورت ہے۔ تصویریں، مجسمے، اور کردار و واقعات دراصل
 نقل ہی ہوتے ہیں۔ بعد کی تاویلوں نے نقل کی نسبت کو ذرا دور پھینک دیا
 یا۔ اصل اور نقل میں ایک واسطہ قائم کر دیا۔ نقل کو ذرا محجوب کر دیا۔
 ”کعبہ سے ان بتوں کو نسبت ہے دوزخ کی۔“ کا نظریہ پیش کیا۔ مگر بالعمیل
 نقالی ہوتی رہی۔ چونکہ جیسا کہ افلاطون نے محسوس کیا تھا ان کی اصل
 نہاد ہی نقالی پر ہے وہ اگر انتہائی کہہ کر رہ جانا تو بات غائب رفت گذشت
 ہو جاتی اور ایک محض امرفنس واقعہ کے بیان کے طور پر قبول کر لی جاتی۔
 مگر افلاطون بس کیوں کرتا؟ او سکوکچہ فنون سے غرض تو کھلی نہیں۔ فنون
 تو محض لپیٹ میں آگئے۔ وہ تو دراصل ایک سیاسی مسئلہ سے دست و
 گریبان تھا۔ ایک جمہور کی نظام کا خاکہ مرتب کر۔ یا بھیار اور مرتب کھینچ
 بنکر۔ وہ ایک قدم اور بڑھا۔ یعنی اس نے فنکاری کو نقل اور فنکاروں
 کو نقال ٹھہرا کر بس نہیں کیا۔ بلکہ نقالی کو اصل کی نہیں نقل کی نقالی ٹھہرائی۔
 یعنی نقالی در نقالی۔ کیونکہ وہ ”قدرت“ جس کی فنکار نقلیں اتارتے
 تھے وہ تو اوسکے فلسفے کی رو سے خود ہی نقل تھی۔ تو گو یہ فن کاری محض
 نقل نہیں بلکہ نقل در نقل تھی۔ اور نقالی در نقالی کی حیثیت سے کھنڈا ایک
 فعل عینہ اور لا یعنی۔ اور دائیہ اوریت اور مصالح سماج کے یہ بخوبی کیا
 کہ اس کی نہ صرف نہت افزائی ہی نہ کرنا چاہیے بلکہ تمام فنکاروں کو

سماج کے لئے جزو مطلق قرار دیکر ملک بدر کر دینا چاہئے۔ مگر ظاہر ہے کہ
 اتنا غالی اور کجی نظر یہ یونان جیسے فن پرست ملک میں بے صدا ہے
 احتجاج اٹھائے نہیں رہ سکتا تھا چنانچہ یہ صدائے احتجاج خود اسی کے
 علمی خزانوں سے اٹھی۔ اور اُس کے بزرگ ترین شاگرد نے اٹھائی۔ ارسطو
 نے اوسى خا ذر وار کیا جو افلاطون نے کھلا چھوڑ دیا تھا۔ افلاطون نے
 مصوری اور نقاشی کی مثالیں لے کر قدرت کی محض نقل اتارنے کا پہلو
 بہت زیادہ نمایاں کر دیا تھا۔ مگر بعض فنون مثلاً موسیقی اور رقص میں
 نقل اتنی صاف اور نمایاں صورت نہیں اختیار کرتی۔ اور یہاں "نقل"
 کی ایک اور تاویل بھی ممکن ہے۔ یعنی یہ کہ موسیقی اور رقص تصویر و رسم
 کی طرح یہ راہ راست کھلی کھلی اور صاف نقل نہیں۔ بلکہ بالواسطہ
 ہے۔ یعنی خود قدرت اور فطرت کی نہیں بلکہ مطالعہ فطرت و قدرت
 سے جو تصورات و خیالات ذہن و تخیل میں ابھرتے ہیں اونکی ترجمانی
 ہے۔ راون کا مجیلہ پیکر ہے۔ یعنی بلا واسطہ قدرت کی نہیں بلکہ اک
 مجیلہ اور ذہنیہ کیفیت کی صورت گری ہے۔ گویا کہ ارسطو نے قدرت
 اور فن کے مابین امتیاز کیا۔ امتیازی قدرت بتائی۔ اور قدرت
 اور فنکاری کی درمیانی لڑی دریافت کی۔ یہ تاویل اپنی جگہ پر اور
 ایک حد تک درست ہے۔ یعنی اون فنون میں جن میں تخیل فی الجملہ
 زیادہ دخیل ہو سکتا ہے۔ غرض افلاطون کے حملے اور ارسطو کی تاویل
 نے فنون کے متعلق دو نظریے اور دو روایات نگاہ میدان جمالیات

میں لاکھڑا کر دیئے دونوں کے نظریئے اور دلائل بہت عام ہو چکے
 ہیں۔ ان کا مطالعہ بی بیٹ پیمانے پر ہر زبان میں ممکن ہے۔ اور اس پر
 مزید خامہ فرسائی نکھیں حاصل ہے۔ دور حاضرہ کی انتہا پسند فنی
 تحریکیں ارسطو کے نظریہ پر مبنا لغو عمل پرانی ہے۔ یعنی فنکار کے نقال
 نہیں بلکہ ترجان ہونے کی۔ اور انتہا پسند فنکاروں مثلاً مور، پیکاسو
 اور اسٹراونسکی وغیرہ کو گالیاں دینے والی جماعت افلاطون کے
 کو رائے مقلدون کا ریوڑ ہے۔ دونوں کے طرز و اطوار میں اس لطیف
 توازن کی کمی ہے جو خود جمالیات کا تقاضا ہے۔ دونوں انتہا پسند ہیں۔
 دونوں حق و موش اور حق ناشناس ہیں۔ مگر فن کار قبول سقراط تو
 اختلافی ہوتا ہی ہے۔ وہ اگر اپنی لیلی کا دیوانہ ہو، اگر اسکو بچیم مجنوں نہ
 دیکھے اور جو بچیم مجنوں نظر آئے وہ نہ کہے اور توازن قائم کر سکے تو پھر وہ
 غالباً فن کار ہی نہیں رہ سکتا۔ غرض محض حقور کی بدلی ہوئی صورت میں
 افلاطون اور ارسطو کی جمالیاتی جنگ صرف و نحو کے زید و بکر کی جنگ
 کی طرح نظریات اور عملاً ہنوز قائم ہے۔ اور جو کوئی بھی اس میں شریک
 ہو گا وہ فنی تالی کی نظر میں ایک جانب دار اور پاسدار سے زیادہ
 کا اعتبار نہیں پاسکتا۔ فیصلہ زمانے کے ہاتھ ہے۔ بلکہ زمانے کے
 ہاتھ بھی نہیں۔ زمانہ خود پہلے کھاتا رہتا ہے۔ تالیج فن جمالیات اور
 فنون لطیفہ میں یہ نظارہ بار بار، مگر راسہ کر رہے ہیں آتا ہے کہ ایک
 نظریہ اور طرز وضع ہوا۔ چلا، بچو لا پھلا، مرجھا گیا اور کھل کھل کر فنا

ہو گیا بلکہ اس کی حیات کی طرح مہات بھی عارضی نکلی۔ کوئی مہیا نفس آیا، نسیم
 موافق چلی اور پھر نشاۃ ثانیہ ہو گیا۔ غرض اسکا فیصلہ قطعی طور پر نہیں
 کیا جاسکتا کہ فنکار کہاں تک اپنی تخلیق میں قدرت کی نقل اتارنے پر
 مجبور ہے۔ کہاں تک اسکی تخلیق کا کسی اصل سے تطابق لازم ہے۔
 کہاں تک "عمل" میں شائبہ خارجیت ضروری ہے مثلاً اگر درخت
 کی تصویر بنائی جائے تو کہاں تک اسکا "درخت نما" ہونا ضروری ہے۔
 کہاں تک درخت کی تصویر کا، درخت کا شائبہ بردار ہونا کمال فن کا
 معیار ہے؟ کہاں تک اسکو خارجی درخت سے ملتا جلتا ہونا چاہیے؟
 کیونکہ عورتی یا نقاشی میں لفظ "درخت" اپنی کلی اور عام منطقی دلائل
 کھو کر ایک مخصوص جنس کے درخت میں تبدیل ہو جائے گا۔ مصوٰر صرف
 آدم الی یا پیل کا پٹر دکھا سکتا ہے۔ وہ "درخت" نہیں دکھا سکتا۔
 وہ "درخت" کی تصویر بنانے میں کسی مخصوص جنس کا درخت بنانے
 پر مجبور ہے۔ اور اس فنی اور تکنیکی مجبوری کے ساتھ ساتھ اسکی نقل کا
 کسی اصل سے تطابق، اور اس تطابق کا عیار عمل میں
 دخل ہونا لازم آتا ہے۔ یہاں پر دو سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ مصوٰر
 اور نقاش بھی کوئی رمزی علامت کیوں نہیں وضع کرے سکتا؟ وہ کوئی
 مخصوص قسم کا درخت بنانے کے بجائے درخت کا مفہوم ادا کرنے کے لئے
 ایک ایسی علامت وضع کرے سکتا ہے جہاں اسی قدر وسعت اور سمجھ
 ہو جتنی منطقی اور لغوی اصطلاح "درخت" میں۔ گو یہ علامت کسی خارجی

اور فطری درخت سے بھی مطلق تطابق نہ رکھتی ہو۔ اور دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر فنکاری کسی شے کی محض شبیہ اتارنے کا نام ہے تو پھر فنکاری میں تخیل، اختراع اور جدت کی کہاں گنجائش ہے؟ فنکاری کی شخصیت اس میں کس حد سے آسکتی ہے؟ فن، شرح زندگی اور تفسیر حیات کیسے بن سکتا ہے؟ فطر کی ترجمانی کیسے ممکن ہے؟ ایک کیمبرہ کی نی ہونی تصویر اور ایک فنکار کی بنائی تصویر میں امتیازی قدر کیا ہوگی؟ اور محض خاکہ کشی اور تصویریں میں یہ امتیاز کیا شے ہوگی؟ غرض قدرت کے ”عمل“ اور انسان کی فنکاری کا باہم تعلق ایک کثیر الزاویہ اور مختلف فیہ اور اسم موضوع ہے جس کا ایک سیر انفسیات کی سر زمین میں گم ہے کہ وہ کیوں اور کیسے انسان کو متاثر کرتے ہیں؟ کس مخصوص قوی پر اور کس طرح کا اثر کرتے ہیں؟ آیا یہ اثر خواہ اس وحیات تک محدود ہے؟ یعنی قدرت، حاسہ متاثر ہوتا ہے رنگ سے آنکھ، آواز سے کان؟ یا حاسہ سے گزر کر یہ اثر شعور اور ذہن کو بھی متاثر کرتا ہے؟ یا پھر اس احساس اور اس احساس کے محل کے ساتھ کوئی مخصوص صلاحیت اور قوی وابستہ ہے؟ اور جذبات و احساس کو بھی اپنے احاطہ اثر میں کھینچ لیتا ہے؟ اور دوسرا سراسر اس افلاطونی اور غایت مختلف ذہنیہ مباحثے میں گم ہے کہ آپس میں مشابہت اور مماثلت کے اعتبار سے دونوں میں کیا ربط و تعلق ہے؟ اور پھر یہ کہ فنکار کی ذاتی آزادی کس حد تک پابند ہے؟ کس حد تک وہ ترجمان ہے اور کس حد تک واقعہ نگار یا ناقل؟ اور پھر ترجمانی میں بھی وہ محض اپنے ذاتی تاثرات کا کس حد تک اظہار کر سکتا ہے؟ اور کس حد

جس کو اپنے ذاتی تاثرات کو تمیز کے قالب میں ڈھالنا ضرور ہے۔ ۹
 خود قدروں کی تعریف اور تجزیہ کی بحثوں کا خاکہ بھی افلاطون اور اسکے
 ایک فلسفیانہ نظریے سے ماخوذ ہے۔ اور اسی کی فلسفیانہ اختراعات کے قالب
 میں ڈھالا ہوا ہے علم الوجود کے سلسلے میں منتہا وجود اور اصل حقیقت کی
 نوعیت کے بارے میں ایک دقیق بحث یہ نکل آئی کہ جو اس پر تو ظاہر چیزیں
 فرد افراد ہوتی ہیں مثلاً زید، بکر، کوئی مخصوص پھول، گلاب، لالہ یا کوئی مخصوص
 پھل یا درخت، وغیرہ یعنی اسی قسم کی مخصوص چیزیں جن کا رصوری اور نقاشی
 کے سلسلے میں ذکر ہوا۔ اس مخصوص محسوس شے زید، بکر، گلاب، لالہ، آہ، اہلی
 سے گذر کر ایک کلی عام منطقی تصور "انسان"، "پھول"، "درخت" تک کیسے
 پہنچ جاتے ہیں جس کی دلالت میں افراد کی خصوصیات شامل نہیں مگر جو تمام
 جنس پر حاوی ہے۔ کسی منطقی تصور یعنی لفظ کے لیے اور یہی سوال پیدا ہوتا ہے
 کہ افراد اور خاص سے گذر کر عام تک کیسے پہنچ جاتے ہیں۔ افراد و کلیات
 میں رابطہ کیا اور کس طرح کا ہے؟ گھوڑا جو آنکھوں کے سامنے ہو گا وہ خاص
 خاص طرح کے خواص اور اوصاف کا حامل ہو گا مثلاً رنگ، کمیت یا
 سرنگ، قد و قامت، بارہ تیرا ہاتھ، نسل، دیر یا قصور و بزدلی، وغیرہ وغیرہ
 کوئی گھوڑا ایسا نہیں ہو سکتا جس کا کوئی رنگ ہی نہ ہو، قد ہی نہ ہو، نسل ہی
 نہ ہو، مگر کبھی لفظ یا تصور یا کلیہ "گھوڑا" میں اسکی مطلق رعایت نہیں رہے
 بلکہ تخصیص کمیت، سرنگ، گھوڑے، بڑے، دیر اور قصور و بزدلی پر
 یکساں حاوی ہے۔ تو سوال ہوتا ہے کہ ایک گوشت و پوست کی مادہ کا

ذات ہو ہمیشہ کچھ ذاتی جزئیاتی اوصاف کی حامل ہوگی اور ایک لفظ یا منطقی
 مافی الذہن "گھوڑا" میں کیا نسبت ہے۔ کیونکہ تصور کلیہ لفظ "گھوڑا"
 تو ہر گھوڑے پر منطبق کیا جاسکتا ہے خواہ وہ کیت ہو، سڑنگ ہو، سبز ہو،
 مشکلی ہو اور خواہ کسی قامت اور کسی کھیت کا ہو یہ صورہ اصطلاح "گھوڑا" کی
 وسیع اور عام دلالت میں محسوسہ گھوڑے کی ساری ذاتی خصوصیات
 نظر انداز کر دی گئی ہیں۔ اور محسوسہ گھوڑے میں یہ جزوی خصوصیات ضرور
 ہونگی جن سے کوئی گھوڑا منزہ نہیں ہو سکتا۔ اس سلسلے میں تین طرح کے
 سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ اولاً تو یہی کہ من حیث ایک جسمانی ذات کے جو
 محسوسہ اور ایک اور ایک تصور کے جو ذہنیہ ہے یعنی شے گھوڑا اور لفظ گھوڑا
 میں کیا تعلق ہے۔ منطق کے یہ سارے تصورات اور خیالات یا بالفاظ دیگر
 لغت کے سارے الفاظ آخر ہیں کیا؟ کیا وہ محض ذہنی تصورات ہیں جنکے
 مقابل عالم ہست و بود میں کوئی شے نہیں؟ کیا وہ محض دماغ کے وضع
 کردہ تخیلات ہیں جن کا وجود محض من حیث خیال اور تصور کے بس دماغ اور
 ذہن میں ہے؟ اور اگر دماغ یا فکر یا ذہن نے انھیں وضع کیسے کیا؟ اسکو
 یہ انواع تصورات دستیاب کیسے ہوئے؟ وہ ان تک پہنچا کیسے؟ کیا
 اسکی اس تخلیق و اختراع میں خود گھوڑوں کو بھی کچھ دخل ہے؟ آخر ان
 مجسم گھوڑوں کا گھوڑے کے ذہنی تصور سے کیا لگاؤ اور واسطہ ہے؟
 کیا ذہنی تصور ایک تخلیقی اور انتزاعی عمل ہے جس میں مادی اشیاء ان کے
 مفرد لواحقات سے علیحدہ کر لیتے ہیں؟ کیا تصورات کی اصل غیصی، تجربی

اور انتزاعی ہے ؟ اور دماغ میں یہ تخلیص، تجرید اور انتزاع کر کے مادی شیا کو اپنے لواحقیات سے علیحدہ کر کے محض ایک تصور، خیال اور ذہنی شے میں تبدیل کر دینے کی طاقت کہاں سے آگئی ؟ کیا اس طاقت اور صلاحیت کی اصل مافوق الطبیعیاتی نہیں ؟ کیا ان تصورات کی اصل و بنیاد ازلی نہیں ؟ کیا اوصاف و اشیا سے مقدم نہیں ؟ کیا کسی شے کی تعمیر و تخلیق سے پہلے اس کے متعلق تصورات ذہن میں قائم نہیں کرتے ؟ غرض اس قسم کے سوالات کا خاصہ سلسلہ ہے اور ہر سوال کا علم وجود اور علم العلم کے سانچوں میں ڈھلا ہوا ہے ایک جواب ہے۔ جمالیاتی قدرتی تعریف اور تجزیے کے سلسلے میں تین طرح کے نظریات زیادہ آئیں گے۔ ایک یہ کہ تمام تصورات محض اسما ہیں۔ اور انکی حقیقت بجز ایک فرضی نام کے کچھ نہیں۔ کسی خارجی حقیقت سے تطابق اور مماثلت کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ دوسرا یہ کہ یہ تجریدات ہیں اور تجرید کی طاقت عقل و فکر میں مضمر ہے۔ فکر نے یہ تصورات فرد کے مطالعہ سے ہم کئے ہیں اور فرد اس تجریدی عمل کی نخست اول ہے۔ اور تیسرا وہ افلاطونی جواب ہے جس کے رد عمل کے طور پر یہ جوابات بعد کو مرتب ہوئے اور جو کچھ دنوں ذرا دبے رہنے کے بعد جبرمن فلاسفہ کے ہاتھوں میں تماشہ ہو گیا۔ افلاطون کبھی، میں کہہ چکا ہوں کہ نیم آئیڈیلسٹ تھا یعنی علم الوجود کے مسائل میں ایک غیر مادی «مثال» ایک مجرد، نامحسوس «خیال» کے وجود کا قائل تھا۔ اول اس مجرد اور نامحسوس «خیال» کو وہ مادے کے مقابل میں اولیٰ تر مانتا

کھار۔ مادے کا انفرادی اور ذاتی وجود تو وہ مانتا تھا۔ مگر ایک ناقص،
 نامکمل اور اسفل جنس کی حیثیت سے اس کے خیال میں اوصاف و کلیات
 ازلی ہیں۔ ان کا وجود مطلق ہے۔ منفرد اشیا ایک کلی مثالی تصور کی،
 یعنی ایک ایسے مطلق تصور کی جو ذاتی اور انفرادی صفات و خواص سے
 معرا بالذات قائم ہے، مخصوص صورتیں ہیں یعنی "گھوڑیت" اور
 "بکریت"۔ تمام گھوڑوں اور بکریوں سے مقدم ہے۔ اور ان اوصاف
 کا وجود مطلق ہے۔ یعنی ایک شے بذات خاص، "گھوڑیت" اور "بکریت"
 بکلی ہے۔ گھوڑیت اور بکریت درآکے تمام گھوڑے اور بکریاں منفرد
 گھوڑوں اور بکریوں سے تجزیہ حاصل کی ہوئی نہیں۔ کیونکہ یہ گھوڑے اور
 بکریاں تو محض اسکی نقلیں ہیں۔ بلکہ قدیمی اور ازلی اور ہر گھوڑا اور
 بکری اسی حد تک گھوڑا اور بکری ہے جس حد تک وہ ان کلی اوصاف
 کا حامل اور ظہور ہے۔ یعنی اسکے مماثل اور نقل ہے۔ یعنی جس حد تک
 ایک اسفل جنس مادہ ایک اولی جنس خیال سے موثر ہو سکی ہے۔
 ان امثال کا نقش انسانی روتوں پر ثبوت ہے اور روحیں جب عالم
 ہست و بود میں منفرد گھوڑوں اور بکریوں سے دوچار ہوتی ہیں تو وہ
 نقوش یاد کے طور پر تازہ ہو جاتے ہیں۔ امثال کی تعداد لامتناہی ہے۔
 مگر بے ربط اور نامربوط نہیں۔ انکی ترتیب منطقی ہے۔ یعنی فرد، نوع، جنس وغیرہ
 اور منطقاً مرتب اور مربوط ہونے کی وجہ سے یعنی ایک عقلی جنس ہونے کی
 وجہ سے صرف عقلاً سمجھی جاسکتی ہیں۔ اور ان تک رسائی کا ذریعہ بس

عقل اور فکر کے سوا اور کچھ نہیں۔ افلاطون فی فلسفہ کی ذرا طوالت سے تشریح
اس لئے کی گئی کہ یہ دراصل جمالیاتی قدر و نیکی بحث کا خاکہ ہے۔ اسکی تمام
جزوی باتیں اور سارے پہلو جمالیاتی قدر و نیکی دریافت اور انکی اصل حقیقت
کی ترتیب و تعین میں کام میں لانی گئیں۔ عقل و فکر ان تک رسائی کا ذریعہ
قرار پائی۔ عقلی علوم کے منتہا کی طرح اُسکا کبھی ایک مافوق الطبیعیاتی
خارجی منتہا قرار دیا گیا یعنی منطقی اور فلسفیانہ کلی تصورات کی طرح
وہ جمال، کبھی مطلق قدر ہے۔ جس کا تمام ساری حسین و جمیل شے کے
ماوراء اپنا ذاتی وجود ہے۔ ہر شے جمیل اور حسین اُسی تناسب سے ہے
جتنی وہ اس معراج جمال کی حامل ہے۔ انسانوں میں شعور اور ادراک
حسن ازلی ہے۔ اوسکی یہ قدرت و دلی اور روحانی ہے۔ اس کو
کسی غیر و دلی عنصر سے واسطہ نہیں۔ ماخوذ کرنے اور سلکھنے کا کوئی
سوال نہیں حسین چیزوں سے تجربہ اور انتزاع کے حاصل نہیں
ہوتا۔ یہ ایک روحانی کیفیت ہے۔ جمال مطلق کی ایک تھلک ہے۔
فنکار و نیکی روحانی کیفیت ازلی ہوتی ہے۔ فنون لطیفہ کے مطالعہ
سے جمالیات کے متعلق کوئی اصول و قانون اور کلیہ نہیں وضع کیا جا سکتا
کیونکہ وہ تو خود ایک پر تو ہے۔ بلکہ نقل و نقل ہے۔ گھوڑا اور بکری
خود عالم اجسام میں گھوڑیت اور بکریت کی نامکمل تمثیل ہے۔ انکی
تصویر نقل و نقل ہے۔ ان کی حقیقت تک پہنچنے میں ایک سداہ
یا غول کی طرح ہے۔ جمالیات کے اصول و قوانین و کلیات انسانوں

کے ذہنوں میں مدفون ہیں۔ اور ان تک رسائی محض ذہن و فکر اور عقل کے ذریعہ ہو سکتی ہے۔ جمالیاتی قدروں کی اصل و نوعیت کا ہی وہ خاکہ ہے جو بوئے فکر سے بہرہ ور فلسفہ نے کھینچا ہے۔

ما فوق الطبیعیات ایک سرسبز جمالیات تک پہنچنے کی کوشش ایک دیکھ بھال ذہنی کاوش ہے۔ دیکھ بھال میں کلام نہیں۔ مگر حاصل کاوش صرف چند بے گوشت و پوست کے الفاظ ہیں۔ یا غایت از غایت کوہ کنریدن و کاہ بر آوردن کے قسم کا ایک ماحصل۔ اس راستے سے جو لوگ جمالیاتی اصول و قوانین و کلیات پہنچے ہیں ان کے دامن کھیل یا تو خالی ہیں یا صرف کم عیار سنگ ریزوں سے پر۔ اور دوسرے یہ کہ اس مطالعہ کا اصل مقصد فنون لطیفہ کے بعض عام اور فطری مسائل میں کرنا ہے۔ نہ کہ ایک دقیق فلسفیانہ بحث کا چھیڑنا اور اس کے کج و کاواک میں گم ہو جانا۔ یہ افلاطونی اور جبرمن عقلی قلابازیاں جمالیات کے عام مسائل سے زیادہ اخلا اور فلسفہ کے مسائل سے وابستہ ہیں۔ اور اس راستے پر چلنے والے بالطبع اور بالمقصد فلسفی تھے نہ کہ حکما جمالیات۔ علاوہ دور از کار اور بعید از قیاس ہونے کے اس میں بڑا عیب یہ ہے کہ اس میں اس ارتقا کا کوئی لحاظ اور رعایت نہیں جو ایک مدت بعد تک رفتہ رفتہ فنون لطیفہ کے شعبے میں ہوتا رہا ہے۔ اور جو مختلف ادوار کے علموں کے مقابلہ سے صاف کھل جاتا ہے جیسے جیسے چھپتے چھپتے ہمارے ہر طرح کی قدر و قیمتیں فرق نمایاں ہوتا جاتا ہے۔ موجودہ دور میں کوئی فن ایسا نہیں جو ہونو

انھیں قدروں پر کار بند ہوجن پر وہ زمانہ عیق میں یا ازمنہ وسطی میں کار بند
 تھا۔ ازیں قبیل ان فلسفیانہ بحثوں میں ان اختلافات اور فرقوں سے قوت
 کا مطلق کو شاہد نہیں جو بلا شک و شبہ دو مختلف ملکوں یا قوموں کے
 جمالیاتی تقاضوں اور احساسی افاد طبع اور اس کے ظہور یعنی ان کے فنون لطیفہ
 میں صاف منعکس ہیں۔ چینی مصوری اطالوی مصوری سے چیز ہی اور ہے۔
 دونوں ملکوں کے جمالیاتی تقاضے، اوں تقاضوں کے چکانے کے طریقے،
 اور جدا گانہ تقاضوں اور طریقوں سے جو عمل وجود میں آگئے کافی ملیر
 و مختلف ہیں۔ اختلاف کا یہ عالم تھا کہ حال حال تک محیر العقول چینی
 شاہ کار یورپین مبصرین اور فنکاروں کی آنکھوں میں نیم و حشریانہ معلوم ہوتی
 تھیں علیٰ ہذا القیاس ہندوستانی نقموں کی باریک سوتیاں، تانیں،
 مینڈ اور مرکبیاں یا ایک پل کو بھی ٹکڑے ٹکڑے کر دینے والے تال اور
 لیس مغربی کانوں اور ادراک دونوں کی پکڑ سے باہر تھے۔ اسی طرح دیواڈا
 کے مندروں کے نقوش کی بہتات، فراوانی اور پیچیدگی دیکھ کر مغربی نقاد
 لکھتے ہیں کہ سر میں چکر آنے لگتا ہے۔ اور معلوم ہوتا ہے کہ جیسے مراقبوں نے
 اپنی دھن میں بنا ڈالا ہے۔ اسی طرح مشرقی مذاق والے بھی مغربی نقموں میں
 لذت نہیں محسوس کرتے۔ مصوری اور نقش بندی سے متاثر نہیں ہوتے۔ اور
 پارکھیں کی غارت کو لڑکوں کا گھر وند قرار دیتے ہیں غرض جمالیات کی
 یہی عقلی تاویل اور تفسیر اور یہ دواز کا نظریہ علاوہ نظری نقائص کے اس
 حیثیت سے کبھی نا کمل، نا تمام اور ناقص ہے کہ اس میں زمان و مکان

کے ذوق کو مطلق ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ اور اسی وجہ سے نہ تو وہ زمانی اور مکانی ارتقا یا فرق کی کوئی تاویل و تشریح کر سکتا ہے اور اس ماخوذہ بعد از ذوق ایسی عنصر کی جسکی مقدار نقل و حرکت کی آسانی کی وجہ سے اب نمایاں ہو گئی ہے۔ یعنی دور دور کے ملکوں و زمانہ زمانہ کے فنون سے سمجھنے کی، انکی قدروں سے متاثر ہونے کی اور انکے مقبول ہوجانے کی۔ مغرب مشرق سے اور شرق مغرب سے اب اتنا نا آشنا نہیں جتنا کہ کچھ دنوں پیشتر تھا۔ دونوں نے دونوں سے بہت سی باتیں سیکھ لی ہیں۔ نقل و حرکت میں بہت کے ساتھ ساتھ جمالیاتی قدروں بھی مسافر ہو گئی ہیں اور غیر حمالک میں غریب اور معزز ہمانوں کی طرح سر آنکھوں ٹھکانی جا رہی ہیں۔ یعنی یہ قدروں سیکھی جا رہی ہیں۔ انکی نامانوسی اور اجنبیت مٹ رہی ہے اور نامانوسیت اور مغایرت مٹنے کے ساتھ ساتھ ان کا قبول عام پڑھ رہا ہے۔ یعنی ان میں قبول کی اکساہلیت مضمر تھی جو قبل بن جانے کے لئے محض آشنائی کی منتظر تھی ممکن ہے کہ اس قبول کے اسباب و علل کی گڑبڑوں میں کوئی گڑبڑی ہی "فطری" جمال کی موجودگی کی بھی ہو یعنی کسی ایسی قدر کی جو تمام بنی نوع انسان میں محض من حیث انسان بلکہ حیوان مشترک ہو۔ مگر مانوس اور نامانوس کی تاویل قریب تر از قیاس اور کافی معلوم ہوتی ہے۔ غرض سیکھی ہوئی قدروں کا بھی جمالیات میں لحاظ ضروری ہے۔

ایک اور بڑی خرابی اس طرز عمل کی، یعنی جمالیاتی قدروں کو ذوقاً استخراج سے اخذ کرنے کی یہ بھی ہے کہ گویا یہ تسلیم کر لیا ہے کہ یہ انکی قدروں

ذہن بہ اعتبار سرچشمے کے مافوق الطبیعیاتی ہیں بلکہ وقت کے اعتبار سے
 ابدی بھی ہیں۔ ان میں کسی ترمیم و تنسیخ کی، کسی رد و بدل کی اور کسی گھٹ
 بڑھ کی گنجائش نہیں۔ یہ بات بدیہی اخلاص مشاہدہ ہے۔ الا از میں کہ اسکی
 یہ تاویل کی جائے کہ ان قدروں کے انسانوں پر منکشف ہونے کا ایک
 مندرجہ بھی مرتب ہے اور یہ مذہبی احکام کی طرح مقبول اور مقرب
 فن کاروں کے ذریعے بھی جاتی رہیں ہیں۔

غرض جمالیات کے اصول و قوانین و کلیات تک پہنچنے کا آسان
 ترین راستہ فنون لطیفہ کے ذریعے ہے۔ فلسفیانہ راستہ ممکن ہے کہ
 ”کیں رہ کہ تومی روی بہ ترکستان است“ کی حد تک نہ ہو مگر بہر حال
 پیچیدہ، دشوار گزار اور اکثر طبائع کے لئے ناممبوع ضرور ہے۔ بہ خلاف
 اسکے فنون لطیفہ کے ذریعہ وہاں تک پہنچنا آسان اور پر لطف و دل
 ہے۔ اور آسان و پر لطف ہونیکے علاوہ من حیث راستے کے بھی بہتر ہے۔
 محض ذہنی مسائل میں تو استنباطی طریقہ استدلال بعض دفعہ بہت کامیاب
 ہوتا ہے۔ اور بعض مسائل کے لئے صرف یہی سیر ہی ہے جس شے کا مادہ
 وجود ہی نہ ہو، یا ہونیکے باوجود رسائی سے دور ہو جو عمل میں لائی ہی نہ
 جاسکتی ہو اور جس پر تجربہ کرنا ممکن ہی نہ ہو اس پر ظاہر ہے کہ استقرائی
 طریقہ نہیں نافذ کیا جاسکتا ہے۔ مگر جہاں ایسی صورت نہو جہاں تقابلی
 طریقہ نافذ ہو سکتا ہو وہاں یہ طریقہ میرے خیال میں آسان اور مفید و دل
 ہے۔ لہذا مذکور کے محض سوچ کر جمالیاتی قدروں تک پہنچنے یا وضع کیے

سے بہتر ہے کہ آنکھ کھول کر جمالیاتی عملوں کو دیکھا جائے، اور ان کا مقابلہ کیا جائے اور ہزاروں عملوں کو دیکھا کر اور مقابلہ کر کے کچھ اصول استقرار وضع کئے جائیں۔ لاکھوں تصویروں، مجسموں، کتابوں، انیموں اور عمارتوں کے مطالعہ سے یہ باتیں مانو ذکی جائیں کہ ”اچھی، کسکو قرار دیا جائے؟ کیوں قرار دیا جائے؟ اور اس لقب کا اہل ہو گئے کو کونسی باتیں ضروری قرار دی جائیں۔ کروڑوں در کروڑ انسان، ملکوں ملکوں اور زمانے زمانے یہ کام انجام دینے میں حصہ لے رہے ہیں اور ہر سر کا لیں۔ ہر فرد بشر اپنی پسندیدگی اور ناپسندیدگی سے قدریں مانو ذکر کرنے میں حصہ لے رہا ہے۔ لاکھوں در لاکھ یا ہزاروں در ہزار عمل، ”میزان پر چڑھے ہوئے تل“ رہے ہیں اور جمالیاتی کلیات ہر کو اس جابجہ چڑتال اور ناپ تول کا لب لباب ہونا چاہیئے۔ پسند کرنے والوں کی تعداد اور پسندیدہ رہنے کی مدت ”عمل“ کے مقام و منزل کا آخری معیار ہے کہنے کو مدت ایک لفظ۔ الگ ہے مگر مدت بھی در اصل تعداد ہی ہے۔ صرف شمار میں شرکت کرنے والے افراد زمانے کے ساتھ بدل جاتے ہیں۔ مگر شمار کا سلسلہ جاری رہتا ہے مطلب ایک طرح تعداد ہی ہے۔ ہاں غور و خوض کا عرصہ بڑھ جاتا ہے۔ غرض کروڑوں آدمی کے مدت تک غور و خوض سے بہتر کوئی ذریعہ کسی بات تک رسائی کا نہیں۔ اس لئے ہمیں اپنی جمالیاتی قدریں استخراجاً مقرر نہیں بلکہ استقراراً جامعہ نہیں بلکہ استقراراً مانو ذکر کرنی چاہئے۔

جمالیاتی قدروں اور کلیوں تک پہنچنے کی راہ عمل ذہن نشین کرنے کے بعد ان قدروں سے جو رد عمل ابھرتا ہے اب ذرا اس کی نوعیت اور

محمویات کا ایک سرسری اور اجمالی مطالعہ کیا جائے۔ مگر اس مطالعہ سے پہلے ایک لفظ کی تشریح اور صراحت کی اجازت دیجئے۔ کیونکہ یہ لفظ عام بول چال میں بہت مستعمل ہے۔ مگر عام بول چال میں جو اس کا مفہوم ہے وہ اس مفہوم سے بالکل جداگانہ اور دیگر گروں ہے جو اس کا مفہوم سائنس میں ہے۔ اور سائنس میں جو مفہوم ہے وہ اس سے بالکل مختلف ہے جو جمالیات کے اصطلاح میں ہے۔ گو یہ ایک ہی لفظ ہے جسکو تین طرح استعمال کرتے ہیں۔ لفظ ”تجربہ“ کا جو مفہوم عام بول چال میں ہے وہ بیان کرنے کی ضرورت نہیں۔ سائنس میں یہ لفظ ان عملوں کیلئے مخصوص ہے جو خاص طریقوں پر اور خاص اصول کے ماتحت عملوں میں کئے جاتے ہیں۔ اور جمالیات میں اس سے داد ہر وہ کیفیت ہے جو قلب پر گزرے، ہر وہ جذبہ اور اثر ہے جو دل میں اکھرے، اور ہر وہ خیال اور تصور ہے جو دماغ میں دشتی طور پر آجائے۔ شفق کا افق پر پھولنا، آفتاب کا سمندر کی لہروں میں ڈوبنا یا تتلی کا پھولوں پھولوں رس چوستے پھرنایا ایک بوڑھی کھکارن کا گودڑوں میں لپٹی گلی میں کس سپر سی کے عالم میں سویا ہونا، دیکھ کر جو کیفیت گزرے، جو جذبہ اور اثر اکھرے اور جو ”خیال“ آئے وہ تجربہ ہے اور جمالیات میں یہ لفظ اسی کیفیت، جذبے اور خیال کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ ایک فنی عمل کے رد پر وہ تجربہ اتنا متنوع اور مختلف آثار ہوتا ہے کہ اسکی صراحت اور بیان کیلئے کوئی ایک لفظ کافی نہیں ہو سکتا۔

ایک لفظ میں اس کا جامع اور مکمل حصار محال ہے۔ ایسی صورت میں تمام سارے فنون کے عملوں کے روبرو جو عمل اکبرتا ہے اور سکے بیان کیلئے اک ایسے لفظ کی تلاش جو سب پر، اور سب پر یکساں، حاوی ہو قطعاً قطعی لا حاصل ہے کسی لفظ کی دلالت اتنی جامع اور بسیط نہیں کہ تمام فنون کے عملوں سے اکبر سے تجارت کے بیان پر تمام و کمال اور یکساں حاوی ہو۔ جو فن سامعہ سے متعلق ہے مثلاً موسیقی ظاہر ہے کہ اُس کا جزوی اور تفصیلی اثر اور اس کا مخرج وہ نہیں ہو سکتا جو نقاشی کا ہو گا جو باصرہ سے متعلق ہے۔ اور دونوں میں کسی کامن و عنون دیا نہیں ہو سکتا جیسا ایک طویل رزمیہ یا المیہ کا جس کا اصلی مخرج متخیلہ ہوتا ہے اور جس کے پورے اثر تک پہنچنے میں ذہن بہ مراتب زیادہ دخیل ہے۔ موسیقی ذہنی اثر سے معرا نہیں۔ نقاشی ذہنی اثر سے معرا نہیں۔ اور نہ شاعری صوتی تاثرات سے عاری ہے۔ مگر ان سمجھوں کے حاسے اور ذہن پر اثر انداز ہونے کی نوعیت اور شدت جدا گانہ اور مختلف درج پر ہے۔ شاعری میں موسیقی کو ملحوظ رکھنے کے باوجود وہ خود موسیقی کے لطف کو نہیں پہنچ سکتی۔ اور موسیقی ذہن پر اثر انداز ہونے کے باوجود شاعری کے مرتبے کو نہیں پہنچ سکتی کیا سکا اپنا ذہنی اثر بھی بذاتِ خاص بہت ہے۔ ان فرقوں کو سنگ کے نظریے کی روشنی میں خود فنون ہی کے اور ہر فن کے مادی وسیلے کے خواص و عوارض کی اہلیت ہی کی طرف منسوب کرنا احسن ہے۔ یعنی شاعری کا صوتی اثر موسیقی کے صوتی اثر سے

ہوتے ہیں یعنی گویا ان تجربہ نگاروں کی قسم ہی نہیں ہوتی۔ اور یہ تجربے سارے کے
 سارے ایک صنفی ہیں۔ یعنی سب کے سب پر لطف ہوتے ہیں۔ مگر یہ پر
 لطف اثر دراصل ایک بہت پیچیدہ اور کثیر الاجزا مرکب ہے۔ در لطف
 ایک بہت مخلاط تاثر اور رد عمل کا ایک محض موٹا اور کام چلاؤ نام
 ہے۔ مثلاً جب ایک نغمہ جس میں چند طرح کی آوازیں یعنی سر، طرح طرح
 سے منظم اور مرتب کر کے، اور نہ صرف مختلف قسم کی آوازیں ہی بلکہ ان
 آوازوں میں زمانی وقفے بھی خاص خاص قسم کے قائم کر کے، پیش کیا
 جاتا ہے تو اس یعنی سامعہ کو محض آوازوں اور وقفوں کی حس کرتا
 ہے یعنی ہر کو فرداً فرداً اور الگ الگ، اور ہر کائنات خاص ایک
 پر لطف اثر ہوتا ہے۔ مگر نغمے کا لطف صرف آوازوں کے لطف کے
 فرداً فرداً اور الگ الگ اکبر نے سے نہیں پیدا ہوتا بلکہ ان کی ایک
 خاص طرح کی ترتیب اور ایک مقررہ اصول کے ماتحت تنظیم سے بھی۔
 مگر خود کان میں اس ترتیب اور تنظیم کے تیز اور ادراک کی کوئی صلاحیت
 نہیں۔ وہ تو صرف ایک رسیور کی طرح ہے کہ جو صوتی لہریں پھیل رہی
 ہیں ان کو پکڑے۔ وہ اس سے زیادہ پر قادر نہیں۔ تو کیا ریڈیو
 بھی سرون اور وقفوں کو ”سمجھتا“ ہے اور انکی تمیز کرتا ہے؟ یا اگر
 آپ ہر بات میں فطرت کی کارگیری دیکھنا چاہتے ہیں تو یوں کہہ لیجئے
 کہ مار کوئی، فلپ اور پل وغیرہ ایسا کامیاب اور نازک آلہ نہیں جس کے
 جیسا صانع قدرت نے بنایا ہے۔ مگر خواہ وہ صانع قدرت ہی کا بنایا

صرف درجہ ہی میں کم نہیں بلکہ نوعاً ہی بالکل میز اور مختلف ہے ہاں متخیلہ اور جذبات پر تمام فنون کا تقریباً مساوی اثر پڑ سکتا ہے۔ تو اگر جو اس اور جذبات پر دیگر گون اور مختلف مدارج پر اثر انداز ہونے کا سوال چند منٹ کیلئے ملتوی کر دیا جائے اور جذبات کو ملحوظ نہ رکھا جائے اور فی الحال ایک موٹے بیان سے قناعت کر لی جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ تمام جمالیاتی عملوں کا اثر ایک طرح کا پر "لطف" ہوتا ہے۔ اور اس موٹے معنی میں عارضیہ وحدانی بھی قرار پا سکتا ہے۔ یعنی اس کی وحدت کسی مفرد عنصر کی سی نہیں ہے۔ بلکہ ایک مرکب کی سی ہے جو بطور مرکب کے تو ایک واحد شے ہے مگر دراصل چند مفردات پر مشتمل ہے۔ مگر بظاہر اور موٹے موٹے مقاصد کیلئے واحد فرض کر لیا جاسکتا ہے۔ مگر تجزیہ پر اسکی وحدت قائم نہیں رہ سکے گی اور نازک، لطیف اور خوبی و تفصیلی اغراض و مقاصد کیلئے واحد نہیں برقرار رہ سکے گا۔ مثلاً پانی کہ مرکب کی حیثیت سے ایک واحد شے ہے۔ اور بہت سے اغراض و مقاصد کے لئے ایک واحد شے سمجھا جاسکتا ہے۔ مگر دراصل دو اجزاء پر مشتمل ہے اور بہت سے حالات میں اسکی ظاہری وحدت منتشر ہو کر اجزاء میں تحلیل ہو جائے گی۔ اور بہت سے موقعوں پر اور بہترے اغراض و مقاصد کے لئے ہم اسکو ایک شے واحد کا اعتبار نہیں دے سکتے۔

تو موٹے موٹے کہہ سکتے ہیں کہ تمام جمالیاتی تجربے واحد قسم کے

ہو اکیوں نہ ہو وہ ہے بس ایک رسیور) وہ گانوں کو من حیث گانے کے
یعنی آوازوں کو ان کے سر اور تال کی تنظیم اور ترتیب کی تیز اور ادراک کے
ساختہ نہیں سنتا۔ مگر تنظیم اور ترتیب کی پہچان اور تیز بہان زیر بحث نہیں
اسکو تنقید سے تعلق ہے۔ یہاں پر سسوں اور وقفوں کے انفرادی اور
ذاتی لطف کے علاوہ وہ لطف موضوع کلام ہے جو تنظیم اور ترتیب
کی وجہ سے جٹ جاتا ہے۔ اور گو حاسہ سامعہ اس تنظیم و ترتیب کو نہ
سمجھ سکے مگر وہ اس کے اثر سے محفوظ ہوتا ہے۔ کیونکہ صوتی لطف تیز
کرنے میں نہیں ہے بلکہ منظم طور پر سننے میں ہے۔ منظم طور پر سننا لطف
ہے۔ اور اس لطف کا احساس کان یا مرکز سماعت کو ہے منظم کردہ
اثر بذات خاص ایک منفرد شے ہے اور ایک اور فاضل سبب لطف کا
ہے۔ جو سروں کے مابین صوتی تناسب کی وجہ سے پیدا ہو جاتا
ہے۔ مگر تناسب کا لطف محسوس کرنے میں اس کے ترکیبی سروں کا
انفرادی احساس دخیل نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ ایک منفرد کیفیت ہے جو
ایک ذاتی صورت بگڑ کر ایک واحد اثر کی صورت میں محسوس ہوتی ہے
اس کے اجزائے ترکیبی اپنی انفرادیت کھودیتے ہیں۔ وہ مل کر ایک واحد
کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اور یہ واحد کیفیت ایک واحد اثر کی صورت
میں حاسے کے ضبط میں آتی ہے جیسا تا اس کو "تناسب" قرار دینا غلط
ہوگا۔ کیونکہ حاسوں کو "تناسب" کا من حیثین "تناسب" کے ادراک
نہیں۔ تناسب ایک عقلی قدر ہے۔ احساسات تناسب محض ایک اثر

ہے۔ عقلی تناسب احساساً ایک اثر میں مبدل ہو جاتا ہے۔ یعنی منظم صورت میں سننا احساساً پر لطف محسوس ہوتا ہے۔ ترتیب اور تنظیم سبب لطف کا ہے۔ یہ نکتہ سختی سے ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ اس ایسے ہو رد عمل کے یک سر جالیات کی دنیا سے ایک دم باہر ہی نہ جا پڑنے کے لئے یہ ضرور رہے کہ احساس حسیاتی ہو۔ یعنی ابلی ہوئی نہر کا سرچشمہ حسیات اور متخیلہ کی سرزمین میں ہو گا ابال باہر کبھی پھیل گئی ہو۔ نرے فکری لطف کہ جمالیاتی صنف کا لطف قرار دنیا مجہول اسخیالی ہے کیونکہ اس طرح کا لطف جمالیاتی عملوں کے رد عمل کے طور پر نہیں اکھرتا۔ اقلیدس اور ریاضی کے مسائل حل کرنے میں بلاشبہ ایک لطف اور مزہ ہے مگر یہ لطف صنفاً، نوعاً اور نفساً اُس طرح کا نہیں جیسا نغمے، تصویر، رقص یا شاعری وغیرہ کا۔ مابہ الامتیاز قد حسیات اور جذبات توسط ہے۔ اگر لطف حاصل ہے اور جذبات پر اثر انداز ہے تو وہ جمالیاتی ہے۔ اور اگر ان دونوں پر اثر انداز نہیں تو نہیں۔ ذہنی اور فکری عناصر کا ہے صرف اس حیثیت سے جمالیاتی قدر کبھی حاصل کر لیتے ہیں کہ متخیلہ اور جذبات کو موثر کرنے میں دخیل ہو جاتے ہیں۔ بہت پھیلے ہوئے اور عجیبہ عمل کا بغیر ان کے توسط کے پورا اثر نہیں اکھرتا۔ مگر چونکہ ذہن و فکر دراصل غیر حسی اور غیر جذباتی قدریں ہیں اس وجہ سے بالعموم ان کے توسط کو کم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جمالیاتی عمل میں سادگی

اور جستجی کا تقاضہ اور سادہ اور جستجہ عملوں کا لطف دراصل اس کی
 عنصر کو خارج کرنے کیلئے اور خارج رہنے کی وجہ سے ہوتا ہے۔ اور اسطو
 وغیرہ جو عملوں کے پیمانوں کو محدود رکھنے کی تاکید کی ہے وہ بھی
 اسی وجہ سے ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ کائنات کا سائنس کا جمالیاتی
 تاثرات کے بلا واسطہ، یعنی بلا واسطہ عقل و فکر، بالذات حاسوں
 پر اثر انداز ہونے کا قائل تھا، مگر بایں ہمہ اس کو ایک دم نظر انداز بھی
 نہیں کر دیا جاسکتا۔ اور تکنیک کا لطف یا کم از کم اس کے لطف تک
 رسائی کا ذریعہ تو اکثر ذہنی اور فکری ہوتا ہے۔ کیونکہ جیسا کہ عرض کیا جا چکا
 تکنیک درحقیقت ایک عقلی اور فکری عنصر ہی ہے۔ اور اس کا لطف ثانوی
 ہی یقیناً جمالیاتی لطف کے حدود میں داخل ہے جس حکمت عملی سے لطف
 پیدا کیا گیا ہو وہ تنقید سے زیادہ وابستہ ہی مگر خود لطف سے قطعی غیر
 متعلق بھی نہیں۔ خاکہ نشی مصوری نہ ہی مگر اس سے قطعاً متعلق بھی نہیں۔
 اور کسی عمل کا پورا لطف اکثر اس کے خاکے یعنی ذہنی جزو کا مرہون ہوتا ہے۔
 جو اس تخیل، جذبے اور فکر کے آپس کے ایک دوسرے رابطے کے
 بارے میں جمالیات میں یہ بات بہت قابلِ ملاحظہ ہے کہ جو اس ہی جمالیاتی
 تجربوں کے داخلے کا راستہ ہے۔ جمالیاتی تجربہ جو اس کو کام میں لائے یعنی
 اس کے توسط سے پرانگیختہ کیا جاتا ہے۔ تخیل جو اس کے ذریعہ حاصل کئے ہوئے
 مواد کو صرف میں لاتا ہے اور مرتب و منظم کرتا ہے۔ اور جذبہ اسی قسم کا اکھڑتا
 ہے جیسا اس محسوسہ اور تخیل کیفیت کے تحت اکھڑنا چاہیے۔ جو اس کا متاثر

ہونا اور اُس تاثر کے پھیر سے متخیلہ کا متحرک ہو جانا اور جذبات و کوائف
 کا براہِ نگینہ ہو جانا ہی جمالیاتی تجربہ ہے۔ اقلیدس اور ریاضی کے مسائل
 حل کرنے میں جو اس قسم میں سے کوئی متاثر نہیں ہوتا۔ گو کچھ عبارت
 پڑھنے اور خطوط بنانے یا اعداد و شمار لکھنے کے لئے آنکھیں مصروف
 آتی ہیں۔ خود مسائل تمام تر ذہن و فکر سے متعلق ہوتے ہیں۔ اور اُس سے
 مخطوب ہوتے ہیں۔ اسی طرح کانٹ اور ہگل کے فلسفوں سے مطالعہ
 سے نہ کسی جو اس پر کوئی زور پڑتا ہے اور نہ اس میں کوئی رد عمل ابھرتا ہے
 اور نہ اسکو پڑھ کر کسی قسم کے جذبات و کوائف دل میں ابھرتے ہیں۔ بلکہ
 جذبات سے جس قدر معرا ہو کر مطالعہ کیجئے مطالعہ اتنا ہی کامیاب ہوگا۔
 مگر ٹیشین، سینرینی، اور وان گلف کی تصویریں دیکھنے میں رنگوں کی بہار
 باصرہ کو خاص طرح متاثر کرتی ہے۔ جو اقلیدس اور ریاضی کے خطوط،
 حروف اور عبارت پڑھنے کے رد عمل سے بالکل دگرگوں ہوتی ہے۔
 علی اند القیاس بلخ، موزاٹ اور سمبھون کے نفیس سماعت کو خاص طور سے
 متاثر کرتے ہیں۔ جو ادھر ادھر کی کان پڑی آوازوں کے اثر سے بالکل و
 طرح کا ہوتا ہے۔ ان تصویروں کے خطوط و رنگ اور نغموں کی آوازیں
 کچھ اس طرح منظم و مرتب ہوتے ہیں کہ ان میں ایک بہت طنائے غزوں کی
 طرح ہزار ترغیبیں پنہاں ہوتی ہیں اور ان کا دیکھنا اور سننا بصارت اور
 سماعت کے ذریعہ متخیلہ کو مشتعل کر دیتا ہے۔ جو ان جذبات و کوائف
 کے ابھرنے کا آلہ کار بن جاتے ہیں۔ جو بالآخر ابھرتے ہیں یعنی جو ان غلوں میں

فنکار نے بھر دیئے تھے۔ اور ایسا ہو کیوں نہیں؟ آخر خود یہ تصویریں اذیتیں
 معرض وجود میں کیسے آتے ہیں؟ جواب وہی ہے جو اس مطالعہ کے ادراک
 میں کہا جا چکا ہے۔ یعنی فنکار کا اپنے حسیات کی فزونی اور انکی ذکاوت کی تیزی
 اور شدت کی وجہ سے عالم و مافیہا کی سینکڑوں اشیاء کی چھیرے سے تمام
 ایک دل ہو جاتا ہے۔ ایک دل جو سیلاب سا بے قرار و مضطرب ہو تا ہے۔
 وہ اپنے تخیل کی مدد اور توسط سے اس سیمائی اضطراب کو ایک سانچے میں
 ڈھالتا ہے۔ اور تخیل کے سانچے میں ڈھالی ہوئی شکل کو اپنے مخصوص مادی
 وسیلے یعنی رنگ، خطوط، صوت اور حرکت وغیرہ کو مصرف میں لا کر ایک
 محسوس پیکر دیدیتا ہے۔ محسوس اس معنی میں کہ جو تاثر خود اس کے حواس اور
 تخیل پر طاری تھا اُس سے عمل اس قدر معمور ہے کہ گویا اسکی تصویر ہو گیلے
 کہ جس کو دیکھ کر نظارگی کے جو اس پر وہی تاثر ابھر آئے۔ اور ان میں وہ جذبات
 اور کوائف، تحیر، سناس، اکراہ، تاسف، رنج وغیرہ کے بیدار ہو جائیں
 جو خود اس پر تخلیق کے دوران میں طاری تھے، ادب جیسی مادی وسیلہ استعمال
 کرنے والی جمالیاتی صنف میں بھی ہم یہ تقاضہ اور توقع تمام تر اٹھا نہیں دیتے۔
 ہم تقاضہ کرتے ہیں اور متوقع رہتے ہیں کہ شاعر کا بیان خواہ خارجی اشیا
 مثلاً قوس فرح اور شفق کا ہو خواہ داخلی کوائف مثلاً غصے یا تاسف وغیرہ
 کا ہو ہمارے سامنے ایک حقیقی جاگتی تصویر پیش کر دے۔ ایک ایسی بولتی
 تصویر جو تخیل کو تحریک میں لادے اور ذہن کے سامنے ایک کیف کو منکمل
 کر دے۔ فن کار وہی ہوتا ہے جو عالم و مافیہا کو محسوسات کے قالب میں

ڈھال دے۔ یعنی جس کے متخیلہ کے سامنے ہر شے مشکل اور محکم ہو جائے۔
 جس کے متخیلہ کی بت مکاری ہر شے کو ایک محسوسہ ہیئت میں گاڑ دے۔
 جس کے متخیلہ کے سامنے صفات ذات میں مبدل ہو جائیں۔ چنانچہ ادیب
 کی آنکھ میں معشوق کا حسن "برق" ہو جاتا ہے۔ آفتاب کسی دوشیزہ کا
 "آئینہ دار" نظر آتا ہے۔ سمندر ایک "مغنی مست" لغمہ نظر آتا ہے۔ دریا اک
 "طلسم بیچ و تاب" نظر آتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ وہ ہمارے سامنے موجودات
 عالم کو محسوسہ تجارتی کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ یعنی جیسی کوئی شے
 اُسے محسوس ہوتی ہے۔ جس اک "برق"۔ آفتاب اک "آئینہ دار"۔
 سمندر اک "مغنی" اور دریا اک "طلسم بیچ و تاب" اور تمام فن کاروں
 میں ایک غیر معمولی صلاحیت اشیاء عالم کو ایک روپ میں دیکھ لینے کی،
 خواہ قدرت کی طرف سے خواہ ماحول کے اثر سے ودیعت ہوتی ہے۔ آپ
 کہہ سکتے ہیں کہ فن کار کوئی کوویسا دیکھتا ہے اور اُسکی نظروں میں وہ ویسا
 نظر آتا ہے جیسا کہ وہ ایک ایسی ہستی کو نظر آئے جو اس کے علاوہ وقوف
 اور کسی ذریعہ سے معرا ہو۔ یا یوں کہئے کہ فنکار فلسفی یا سائنس دان کی طرح
 دنیا کا مطالعہ عقل اور فکر کی آنکھوں سے نہیں کرتا بلکہ حواس اور خیال
 کی آنکھوں سے کرتا ہے۔ اُس کا وقوف ذہنی اور عقلی نہیں ہوتا۔ استخراجی
 اور استقرائی یا متملوں میں دریافت اور تجربہ کردہ نہیں ہوتا بلکہ حسیاتی
 اور محسوسہ ہوتا ہے۔ جیسا احساس پر ظاہر یا خیال میں مربوط ہو گیا
 ہے ویسا ہوتا ہے۔ اور عقل و فکر کے توسط سے ناآلودہ ہوتا ہے۔ عقل

آفتاب میں عکس رخ یار دیکھ سکتی ہے۔ اور نہ معمول میں تجربہ کر کے اس میں
 روئے نگار کی کوئی بابت دریافت ہو سکتی۔ اسی وجہ سے اس کی عالم و مآب
 کی تاویل اشرک اور تفسیر بھی غیر عقلی ہوتی ہے۔ بالکل جذباتی اور
 محسوسہ ہوتی ہے۔ دنیا ایک "قید خانہ" ہے۔ ایک "دیرانہ ہے"،
 ایک "مہمان سرا" ہے۔ اور زندگی ایک "قید" ہے۔ ایک "سفر"
 ہے اور موت "نیند میں پڑ جانا" ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ اور سکو دنیا، زندگی
 اور موت اسی طرح کی چیزیں محسوس ہوتی ہیں۔ جو نہ فلسفی کی عقل استقرا
 کر سکتی ہے اور نہ سائنس والے کا معمول دریافت۔

یہی محسوسہ کائنات اور مخیلہ حقائق جمالیاتی "تجربات" ہیں۔ یعنی وہ
 تجربات جو حواس و حسیات اور تخیل کے توسط سے ظہور میں آئیں۔ وہ
 تجربات جو عقل و شعور کے ذریعے نہ بہم پہنچے ہوں۔ جو دل میں بلا کسی
 منطقی استدلال کے بلکہ تمام منطقی استدلال کے خلاف اتر گئے ہوں۔
 یہ عقلاً مبہم اور منطقیًا نامرشد ہوتے ہیں۔ چنانچہ حسیاتی وقوف کے
 ابہام اور ناصاف ہونے کی طرف بالتفصیل تو خبر نہیں مگر تھوڑی صراحت
 کے ساتھ اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔ یہ تعریفیں جامع تو ہیں مگر مانع نہیں۔
 یعنی اس تعریف میں تمام جمالیاتی تجربات تو آ جاتے ہیں۔ اور کوئی جمالیاتی
 تجربہ ایسا نہیں جو ان اوصاف سے منصف ہو۔ مگر اس تعریف میں بعض
 ایسے تجربات بھی آ جاتے ہیں جو جمالیاتی نہیں۔ اور تنگ جمالیاتی تعریف میں
 نہ آنا چاہئے تھا۔ میں نے یہ بھول تعریف قصداً کی ہے۔ تاکہ ہر من مآہر

جمالیات اور موجودہ فن جمالیات کے مدوں باؤم گارتن کی خدمت
 اجاگر ہو جائے۔ باؤم گارتن کی فکر رسا اور نکتہ رس مذاق نے محسوس
 کیا کہ جس طرح "گروہ" علم عقلی اور "گڈ" "دل" کی منزل مقصود اور
 منتہا ہے بالکل اسی طرح حسابات اور حسی علم کی بھی ایک منزل
 مقصود اور منتہا ہو سکتی ہے۔ گرچہ باؤم گارتن کا مطالعہ کافی ہشاشمی
 نہیں اور اس میں خلا اور خامی دونوں ہیں مگر اس نے مسئلہ کو ایک
 اچھوتے زاویہ نگاہ سے دیکھا اور مطالعہ کی ایک نئی راہ کھولی۔ اور یہ
 میرے نزدیک کبھی صحیح زاویہ نگاہ اور رہ راست ہے۔ باؤم گارتن کا
 جمالیات میں ایک عجیب مقام ہے۔ وہ اس فن کا بانی مبنی نہیں کہا
 جاسکتا کیونکہ اس پر بہت کچھ لکھا جا چکا تھا۔ اس کا مطالعہ گہرا نہیں
 کہا جاسکتا کیونکہ وہ اپنے تجوزہ راستے پر اور اپنی منزل مقصود کی طرف
 بہت دور نہیں چل سکا۔ گو یہ بہت کچھ جن مقدمات کی ضرورت تھی اُن کے
 فقدان کی وجہ سے تھا یعنی اس کے لئے اس راستے پر بہت دور چلنا ممکن
 ہی نہ تھا۔ اور اس کا جمالیاتی شغف بے لوث کبھی نہیں کہا جاسکتا۔ کیونکہ
 وہ دراصل ایک فلسفیانہ نظام کی تکمیل کی فکر میں تھا۔ بائیں ہمہ اس نے
 جو زاویہ نگاہ تجویز کیا اور اس کی تجویز سے جو راہ کھل گئی اس کا سہرا تمام تر
 اس کے سر ہے۔ اس نے ایک صحیح زاویہ نگاہ تجویز کیا جسکی وجہ سے جمالیات
 کا ایک نیا قبلہ نظر کے سامنے آ گیا۔ اور اس نے اس قبلہ تک رسائی کی جو
 راہ دکھائی اس پر چلکر وہاں تک پہنچنا ممکن ہو گیا۔ اس نے جمالیات

کو منطق اور تعقل سے علیحدہ کر دیا۔ اور یہ ایک بہت بڑا کارنامہ تھا اس
 راہ پر چل کر منزل مقصود تک پہنچنا ممکن ہو گیا۔ اور خود منزل مقصود بھی
 افلاخوں کا ٹھکانہ ہیکل وغیرہ جیسے آریڈیلیسٹ فلسفیوں کی بدانت کہ
 منزل گہر مقصود کجا است کے قسم کی منزل کے مقابلہ میں واضح تر اور
 سائنٹیفک طریقوں پر عمل پیرا ہو کر قابل رسائی ہے جیسا کہ میں آگے
 چل کر عرض کروں گا۔ علم النفس ہنوز عالم طفولیت میں ہے۔ اسکی رسائی ابھی
 محض سطحیات تک ہے۔ اور اس فن کے علما ہنوز مسائل کی بالاسطح گردی
 میں نہمک ہیں۔ مگر کانٹ اور ہیکل کے زمانے میں وہ مواد بھی نہیں دیکھتا
 جواب ہے۔ اور اس منزل کا راستہ نہیں کھل گیا تھا جو اب نظر آرہی ہے۔
 اور جہاں تک یہ رہ راست پہنچائی نظر آتی ہے۔ میں نہیں جانتا کہ اگرچہ
 فلسفیوں کو یہ مواد میسر ہوتا تو وہ اس سے کیا فائدہ اٹھاتے مگر یہ ناقابل
 انکار ہے کہ نفسیاتی اور منافع تحقیق اور طریق کاروں نے باؤم گارٹنر
 دکھائی ہوئی راہ اور بتائے ہوئے قبلہ کو حمالیاتی مطالعہ کی صحیح راہ اور
 صحیح قبلہ ثابت کر دیا ہے۔ اور عنقریب فن جمالیات ان اکھادوں اور
 فلسفیانہ قیاس آراء سے بچھکارا پانے والا ہے جس میں مواد کے
 عدم فلسفیوں کو اس کو اکھادینے کا موقعہ بہم پہنچا دیا تھا۔ اور
 باؤم گارٹنر کی یہ خدمت اور گران تر ثابت ہونے والی ہے کہ حمالیاتی مسائل
 کا سمجھنا، اس کی صحیح قدریں تدوین کرنا، قدروں کے مراتب مقرر کرنا۔
 اسکی صحیح منزل مقصود مقرر کرنا، اس تک رسائی کا راستہ نکالنا زری

ہنسفیاض قیاس آرائی سے نہیں ممکن ہے یعنی اسٹیلٹوں کی اس طرح
 کی قیاس آرائیوں سے جو ایک مافوق الطبیعی شے اور عقل و فکر کی رسمہ
 کشتی پر مشتمل تھیں۔ اس نے محسوس کیا کہ جمالیات عقل و فکر سے زیادہ
 جو اس وحشیات سے وابستہ ہے۔ اور جس طرح عقل و فکر کے ذریعہ بعض
 قسم کی چیزوں کا علم ممکن ہے اسی طرح حسیات کے وسیلہ سے کئی بعض
 قسم کی چیزوں کا علم ممکن ہے عقل و فکر کے ذریعے جن چیزوں کا اور جس طرح
 کا علم ممکن تھا اس کا منتہا اور نصب العین موجود تھا جس کو "گرو تھ" کہتے
 تھے اسی طرح "دل" کی جدوجہد کی بھی منزل مقصود موجود تھی جس کو گرو تھ کہتے
 تھے۔ مگر جو اس وحشیات کے فریے جس شے اور جس طرح کا علم ممکن ہے اس
 سے وابستہ نہ کوئی باضابطہ نہ تھا اور نہ اس کی کوئی منزل مقصود متعین تھی۔
 اس نے یہ دونوں خدمتیں انجام دیدیں۔ اور انجام دینے میں بڑی نکتہ
 رسی اور دوزخی سے کام لیا۔ اور زمانے کے حساب سے بڑی ہمت سے کھی۔
 اس زمانے میں حسیات و لذائذ اور ان سے وابستہ جتنی چیزیں تھیں بڑی
 نیچی نظروں سے دیکھی جاتی تھیں۔ اور اعلیٰ مذاق والوں کے لئے ناقابل اعتنا
 سمجھی جاتی تھیں۔ ہر شے میں الوہیت، روحانیت اور مافوق الطبیعیاتی
 عناصر کی تلاش تھی۔ نہ داروں کی کتاب تصنیف ہو چکی تھی جو انسان کو
 جانور کی محض ایک صنف قرار دے اور نہ خرائط کا نفسیاتی تحلیل کا علم
 وجود میں آیا تھا جو انسان کے رگ و پے اور دل و دماغ کے گوشوں میں
 بہائیت کے عنصر نپاہ گزیر دکھائے اور نہ علم النفس معرض وجود میں

آیا تھا جو جانوروں میں بھی ادراک و شعور اور ذہنی صلاحیتوں کا وجود ثابت
 کر دے۔ انسان کو انسانیت پر غرہ تھا۔ عقل و فکر بس انسانی معروضہ اور جوہر
 تھا۔ اور انسان اپنا دماغ آسمان پر رکھے، عقل و فکر کے پر لگا لے، دنیاؤ
 مافیہا کو بھلا لے، فلک پیمائی میں مصروف تھا۔ اسکو حسابات و لہزائے
 سے کیا واسطہ۔ وہ تو علوی تھا۔ اسکو اس سفلی شے سے کیا ربط۔ غرض
 جمالیاتی قدریں بھی عالم بالا میں تلاش کی جاتی تھیں اور ان کا قلابہ
 بھی روحانیت اور روحانی لذائذ سے ملا تھا۔ باؤم گارتن نے جمالیات
 کو آسمان پر سے زمین پر لا دیا۔ اس نے حسابات کو عقل و فکر کا ہم پلہ کر کے
 اسی کے مقابل کا ایک ذریعہ علم قرار دیا۔ اور فلسفہ کی اور شاخوں کی طرح
 انھیں کے ہم پلہ ایک باضابطہ علم کا خاکہ مرتب کیا۔ اور فن کا نام جمالیات
 رکھا۔ اسکی منزل مقصود اور منتہا جس قرار دیا۔ اور منزل تک پہنچنے کا
 راستہ جو اس حسابات قرار دیا۔ ظاہر ہے کہ نقش اول نا تمام ہی ہو سکتا
 تھا۔ تجرباتی مواد کی کمی کی وجہ سے یہ قیاس آرائی ہی کی ایک صنف ہو سکتا
 تھا۔ جو فلسفیانہ مواد فراہم تھا۔ وہی بطور مواد استعمال ہو سکتا تھا۔ اور
 اسکی قدریں و تشکیل فلسفے کی ایک شاخ ہی کی طور پر ہو سکتی تھی۔ اور باؤم
 گارتن کا فن جمالیات ایسا ہی ہے۔ اس نے ملے میں حسابات کے متعلق کوئی
 مواد ہی فراہم نہ کیا۔ محض قیاس آرائیوں یعنی فلسفیانہ کاوشوں کا فراہم کردہ
 کچھ یونہی سا سرمایہ تھا۔ مگر تھوڑے دن بعد ایک باضابطہ علم النفس کی بھی
 بنیاد پڑی اور یہ ترقی کرتا گیا اور اس نے اور تجرباتی علموں کی طرح معلوم میں تجرباتی

شرع کئے اور عملی تجربوں کے آئے اور طریقے وضع کئے تو رفتہ رفتہ ایک قابل قدر نفسی علوم کا بھی سرمایہ تیار ہو تا گیا۔ باؤم گارتن کے زمانے میں حسابی قدریں نہ اور علوم کی قدروں کی طرح ناپی جو کھی تھیں، نہ کسی طرح تجربے کے ذریعے پرکھی جاسکتی تھیں اور نہ انکے متعلق کوئی اعداد و شمار فراہم کئے جاسکتے تھے۔ اور حسابیات پر بنا رکھنے پر یہ اعتراض تھا کہ نئے فن جمالیات کی بنیادنا استوار ہے اور ایک بہت نامتعین قدر پر رکھی ہے علم النفس کی موجودہ ترقی نے اس اعتراض کی قوت کو بہت کچھ توڑ دیا ہے اور جمالیات کا مستقبل بہت روشن کر دیا ہے۔ مگر باؤم گارتن کے بعد جمالیات کھربلسفیوں کا ایک کھیل بن گیا۔ اور جرمن انڈیلٹوں کے ہاتھ چڑھ کر شرعی شعرا کے معشوقوں کی مکرمان کا طائر معدوم عقاب ہو گیا۔ وہ حساباتی و قیوف کا منتہا اور حساباتی ذرائع سے پہونچی جانے والی اور سمجھی جانے والی ایک قدر نہ رہی۔ جو مجوزہ فن کے نام میں ملحوظ رکھی اور اس لفظ کی اصلی وضعی دلالت اور نئے فن کے نام کی وجہ سمیہ تھی۔

باؤم گارتن قبل از وقت آیا۔ اسکی تحریک کے قبول کے مقدمات ہنوز موجود نہ تھے۔ اسکے قبول کیلئے زمین تیار نہ تھی۔ ڈارون، فرائڈ، اوڈنٹ کو اسکے قبل ہونا، اسکو انکے بعد آنا تھا۔ اور قبل از وقت آنے کا خمیازہ اسکو اور اسکے فن جمالیات دونوں کو کھگتنا پڑا۔ وہ خود فراموشی میں پڑ گیا۔ اس کا بتایا ہوا منتہا اور اس منتہا تک پہونچنے کا اسکا بتایا ہوا راستہ، نہ سے اتر گیا۔ اسکا فن جمالیات اوروں کے ہتھے چڑھ گیا۔ اور لیلیا حسن

ایک بار کچھ مجنون "عقل" کی منظر نظر بنکر قیاس آرائیوں کی چکر میں پڑی اور
 رسوا ہوئی۔ یا یوں کہیے کہ حسن لیلیٰ انہیں شیریں بن گئی اور عقل فریاد بن کر کوہ
 کنی میں مشغول ہوا۔ افلاطون مزاج حمد من فلسفیوں کا زمانہ آیا۔ اور
 غول حسن کے پیچھے صحرائے قیاس آرائی میں ہرزہ گردی شروع ہوئی۔
 فن جمالیات اب فنون لطیفہ کے تمام اصناف کے ارفع ترین نظر پاتی پہلو
 کے مطالعہ اور شریح پر مشتمل ہے۔ اور اسکا ہی پہلو جیسا کہ میں عرض کر چکا
 ہوں میرے اس مطالعہ میں پڑنے کا محرک اور اسکے زاویہ نگاہ اور طرز بیان
 مقرر کرنیکا سبب ہے۔ آپکو یاد ہو گا کہ مطالعہ شاہ جہاں کے سرمست مے
 جمال نہونے سے شروع ہوتا ہے۔ یعنی اسکی بدستی اتنی شدید نہ تھی کہ خمار
 رسوم و قیود کو یک قلم اڑا دے۔ اور وہ دیوان خاص کے نظارے کی
 جمالیاتی تاثیر کو اس شدت سے محسوس کرنے سے قاصر رہا کہ ایکے پاک
 ترنگ اور وہابانہ تعریفیں منتقل ہو جائے۔ "بہ ہیں" اور "اگر" میں ترنگ
 اور بدستی کے مدالاج میں بہت فرق ہے۔ آپ نے یہ بھی دیکھا کہ جمالیاتی
 عناصر صرف انسانوں کے فنون لطیفہ میں نہیں پائے جاتے بلکہ
 نقاش قضا کے "عملوں" میں بھی بہ شدت موجود ہیں۔ آپ نے دیکھا کہ
 انسانی فنون لطیفہ، اور نقاش ازل کے فنون لطیفہ کے عملوں میں
 "جمال" کی قدر مشترک نے "جمالیات" کے مطالعہ کی سرحد بڑھا دی
 اور اس کو فلسفہ اور نفسیات سے ہم سرحد کر دیا۔ اور آپ نے یہ بھی دیکھا
 کہ فلسفے سے ہم سرحدی نے "جمال" کی شریح اور تجربے میں ایک ذرا

عقلی و فکری پہلو پیدا کر دیا جس کا سلسلہ خود وجود ہی کی حقیقت دریافت کرنے تک پہنچ گیا۔ یعنی سوال یہ پیدا ہو گیا کہ وجود اور جمال میں رابطہ کیا ہے؟ اور چونکہ خود وجود ہی کی حقیقت کے متعلق نظریات میں غارت اختلاف ہے اس وجہ سے ظاہر ہے کہ وجود اور جمال کے ربط کے متعلق نظریات میں بھی اسی قدر اختلاف ہو گا اور اسکی اصل و حقیقت خود وجود کے اصل و حقیقت کے تابع ہو گی۔ اگر وجود "آئیڈیلٹ" فلاسفہ کے قول کے مطابق محض ایک خیال ہے تو اسکی حقیقت اور ہو گی اور اگر وجود مادہ ہے تو اور افلاطون سے لے کر باؤم گارتن "جمال" یعنی "حسن" کا مسئلہ اسی پیچیدہ اور لامتناہی بحث کا ہدف بنا رہا۔ اٹھارویں صدی کے وسط میں باؤم گارتن نے اسکو اس بیج سے نکالا اور حسن کو ایک فکری، عقلی اور نظری مسئلہ ہونے کے بجائے ایک حیاتی مسئلہ بنانا چاہا۔ اس رویہ میں جمالیات کا فلسفہ سے علیحدہ ہو کر نفسیات اور منافع سے منسلک ہو جانا مضمحل تھا۔ اور یہ کہہ چکا ہوں کہ جمالیاتی مسائل کے قلب تک رسائی اور تحلیل کا ہی ایک کامیاب طریقہ نظر آتا ہے۔ مگر زمانہ سازگار نہ تھا۔ ہوا موافق نہ تھی۔ اور باؤم گارتن کے بعد مسئلہ کچرا بنی اپنی جگہ پر پہنچ گیا یعنی ایک عقلی و فکری مسئلہ ہو گیا۔ یعنی "حسن" کی حقیقت کچر فلسفہ کی خیال آرائی میں گم ہو گئی اور مسئلہ کی تحقیق علم الوجود کی نقطہ نگاہ اور ابتدائی منزل سے شروع ہوئی۔

بات یہ ہے کہ جو فلاسفہ لبرائے حقیقت کے وصل کا منصوبہ باندھتے

ہیں وہ اُسکے پیچھے صحرا صحرا، جنگل جنگل مارے نہیں پھرتے بلکہ خود اسی کو
 اپنی خواہگاہ استراحت میں کھینچ لاتا جاتے ہیں۔ یا اگر کبھی صحرا اور جنگل کی
 طرف نکل جاتے ہیں تو اُسکو صحرا اور جنگل میں نہیں ڈھونڈتے بلکہ نظریں
 آسمان کی طرف رہتی ہیں۔ لیلائے حقیقت تو معشوق کی کمر ہے، شاعر و نکا
 عنقا ہے وہ ہاتھ کیسے لگے؟ کہاں لگے؟ اور کس سے لگے؟ ہر طالب
 حقیقت کی تلاش، خواہ وہ مذہب اور دین کے راستے سے آئے خواہ
 کفر و اکاد کے، ایک ایسی ہستی پر آکر ختم ہوتی ہے جو بالذات قائم ہو۔ جو
 اپنے وجود کے لئے کسی غیر کی مرہون نہ ہو۔ جسکا کوئی آفرینندہ اور پروردگار
 نہ ہو۔ اہل مذہب اسکا نام خدا رکھتے ہیں اور کفار و ملحد وہ مادہ۔
 دوسری منزل اس آخری، بالذات قائم، غیر آفریدہ ذات کی صفات مقرر
 کرنا ہے۔ صفات کے تعین میں ایک اہم اور گھٹن منزل تعداد مقرر کرنا
 ہے۔ یعنی ایسی ذات صرف ایک ہے یا چند۔ اس میں سخت اختلاف ہے۔
 نہ صرف مادیں میں بلکہ اہل مذہب میں بھی۔ علماء جمالیات کا ایک گروہ
 جمالیات کے سرچشمے کو اسی طرح کی ایک بالذات قائم غیر آفریدہ
 ہستی قرار دیتا ہے۔ اور اُسکو قصد اور ارادے کے اوصاف سے
 متصف کرتا ہے۔ ایک نفسیاتی قدر کو ایک بالذات قائم، غیر آفریدہ
 ارادہ ذات قرار دینے کے عوارض ظاہر ہیں۔ اس طرح کی ہستی کا اس
 عالم اجسام سے گذر کر ایک ملکوتی اور روحانی عالم میں پہنچ جانا تقریباً
 لازمی تھا۔ اور باؤم گارتن کے محبوب جنس "جمال" کے ساتھ ہی ہوا

کہ وہ اس عالم ہست و بود سے سفر کر کے عالم بالا کو پہنچ گئی۔ ایک دنیاوی، انسانی، طبعی، نفسیاتی قدر قائم رہنے کے بجائے ایک الہیاتی (الوہی)، ملکوتی، مافوق البشری، مافوق الطبیعیاتی، روحانی جنس میں تبدیل ہو گئی۔ مسئلہ کی حیثیت سے تو مسئلہ دقیق تر، عمیق تر، دور رس، ارفع تر ہو گیا۔ مسئلہ کی قدر و منزلت اور وقار بڑھ گیا۔ مگر اور تمام فلسفیانہ مسائل کی طرح لائیکل، لامتناہی اور بعید از عام فہم بھی ہو گیا۔ میں فلاطون کے فنون لطیفہ اور فن کاروں کے متعلق قیاس آرائی کے سلسلہ میں جمالیات کے زیر فلسفیانہ مسئلہ بن جانے کے بارے میں کچھ عرض کر چکا ہوں جس سے جمالیات کے بعض اصول اور نظریاتی مسائل ذہن کے سامنے آجاتے ہیں۔ اور ابھی آگے چل کر جرمن فلسفیوں کے کچھ نظریات بیان کروں گا۔ اگر پہلا بیان جرمن فلسفہ کا مطالعہ شروع کرنے کے قبل سرسری طور سے دہرا دیا جائے تو مضمون کے فلسفیانہ پہلو کا ایک مربوط اندازہ ہو جائے گی۔ کیونکہ وہ بیان اگرچہ ایک دوسرے سلسلے میں ہے مگر دراصل اس ٹکڑے کے مقدمات میں ہے۔

ان عام فلسفیانہ مسائل سے الگ ہو کر خاص خود فن جمالیات کا سب سے اہم اور اول ترین مسئلہ حسن اور جمال کے مفہوم اور محتویات کا باضابطہ تعین ہے۔ اس کی جامع اور مانع تعریف کرنا ہے۔ اس کے خواص، اصول، اور اصناف مقرر کرنا ہے۔ یا اگر یہ ایک صنف واحد مانی جائے تو پھر اس سے ملتی جلتی سی جو چیزیں ہیں مثلاً استہزا اور تسخر یا رفعت

اور جلالت وغیرہ اُنکے اور اس کے درمیان مابہ الامتیاز یا فصل تجویز کرتا
ان خارجی اور معروضی مسائل کے بعد دوسرا اہم مسئلہ اُن داخلی اور
نفسی کو اُلف، احساسات اور تخیلات کی تشریح و تجزیہ کا ہے جن کا
حسن منظور نظر اور مرکز توجہ ہے۔ یعنی اُن نفسی قدروں کو دریافت
کرنا جنکو حسن کی تشنگی ہے۔ جو اسی کی جو یا اور خواہاں ہیں اور جو اس سے
آسودہ ہوتی ہیں اور اسی دوسرے مسئلہ سے ایک تیسرا مستقل مسئلہ
یا اسی کا ایک بہت اہم رخ نکل آتا ہے جو اس داخلی اور نفسی تشنگی
اور آسودگی سے دو گونہ وابستہ ہے۔ یعنی ایک ایسی تشنگی کا جو خواہ
وہ معروضی اور دلتی ہو خواہ ماحول کے اثر سے پیدا ہو جاتی ہو اور ماخوذہ
ہو (جو بہر حال) اپنی تسکین کا تقاضہ کرتی ہو اور جو عمل "میں مبدل
ہو جاتی ہو اور اس طرح مبدل ہو جاتی ہو اور اس طرح مبدل ہو
بہ یک وقت اپنا ظہور اور اپنی آسودگی کا سامان ہو جائے اسکے اور
اسکے مبدلہ ہیئت کے درمیان ربط کا سوال داخلی اور نفسی تقاضے
اور فنون لطیفہ کے مابین جو ربط ہے اسکی تحقیق۔ یا مطلقاً حسن اور
فنون کے رشتے کی دریافت۔ تمام فنون لطیفہ کا سرچشمہ ہی و دلیہ یا
ماخوذہ داخلی اور نفسی تشنگی اور اسکی آسودگی ہے۔ آسودگی کسی غیر کی نہیں،
جو "بیک کرشمہ دوکار" کی طور پر غیروں کو بھی میسر آ جاتی ہو بلکہ خود
فنکار کی اپنی۔ تمام فن کاران تشنگان حسن ہیں۔ شدت تشنگی سے
سیماب ساں ہیں۔ اور فنون لطیفہ کے عمل انگلی تڑپیں ہیں۔ تڑپ کر

آسودہ ہو جاتا ہے تشنگی کا ہیجان ڈھیل پڑ جاتا ہے اور چندے آسودہ ہو جاتا
 ہے۔ یہاں پر تین اہم فنی سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ جن کو آپ خواہ جمالیات
 ہی کا تفصیلی مطالعہ کہے خواہ فنون لطیفہ کے غیر جمالیاتی پہلو سے متعلق سمجھے۔
 اول تو یہ کہ کوئی ایسا عنصر تشنگی محسن سے وابستہ ہو وہ کہاں تک ایسے
 فنون میں دخل ہو سکتا ہے جو تمام تر اسی کے مظہر، زائیدہ اور پروردہ
 ہیں مثلاً کوئی سماجی، اقتصادی یا اخلاقی قدر۔ اور دوسرا یہ کہ فنکار اپنی
 تڑپ اور اضطراب کی حرکت میں کہاں تک دوسرے کے کھلی آسودگی کو ملحوظ
 رکھے۔ یعنی کہاں تک وہ اپنے اضطراب کے اظہار میں پابند ہے۔ اور تیسرے
 یہ کہ جمالیاتی قدروں کے ماخوذہ ہونے کی صورت میں کہاں تک عمل کو
 ماخذ سے مماثل ہونا چاہیے۔ اور یہاں پر وہ افلاطونی نظریہ بھی ذہن
 میں رکھے کہ تمام فنون لطیفہ کی غرض و غایت ہی غیر انسانی حسن کی
 نقالی ہے۔

14025

باب پنجم

تلاش حسن

ایک عنقا کی ایجاد — مرغ تخیل کے پر تراشنا — کیا حسن کوئی واحد اور معینہ
 قدر ہے؟ یہ تجربات کے کس مرکز کو متاثر کرتا ہے؟ وجد علی شاہ کا ایک واقعہ — کیا
 احساس حسن کا کوئی مخصوص حاسہ ہے؟ کیا اس کا احساس انسان کے ساتھ مختص
 ہے، اس کے احساس میں کوئی فطری اور جبلی عنصر بھی ہے، ہندوستان میں کافی اور
 انگلستان میں نیلی آنکھیں کیوں حسین معلوم ہوتی ہیں۔ یونانی حسن مرتبہ اور مثالی تھا۔
 کسی حسین شے کے روبرو عمل کس قسم کا ہوتا ہے؟ ایک مختصر زمانی وقفہ میں پئے دے پے
 متعدد تجربات ہو جاتا۔ کسی شے کا حسن سے معمور ہو جانا ایک اضافی بات ہے منطقی
 تصورات تھا جمالیاتی محرکات میں مبدل ہو —

خالص جمالیات کے، یعنی جمالیات و رائے فلسفے کے موٹے موٹے
 تین مسائل تو وہی تھے جو مذکور ہوئے مگر لیلائے حسن بدست سے اپنی دلکشی کا
 شکار ہو گئی۔ اسے روشنی طبع تو برہمن بلا شہی، کا سا ایک ماجرا گذرا۔

پہلے تو یہ یونانی موٹگافوں کے ہاتھ لگ گئی اور پھر اسکے بعد ان سے بھی اور زیادہ
خاراشگاف جرموں کے ہتھے چڑھ گئی۔ اور اپنے دونوں محبوں کے ہاتھوں سے
بگڑی کہ اسکے اصلی طبع و خال ہی بدل گئے اور اس کی اصلی جنس اور صورت
کا بچا ننا مشکل ہو گیا۔ دونوں نے اس کو کیا سے کیا بنا دیا۔ اور کہاں سے
کہاں پہنچا دیا۔ ایک اساساً حیاتی شے کو یعنی اک صفت کو جس کا تمام تر
تعلق احساس سے ہے دونوں نے ایک نری عقلی شے بنا دیا جس کا احساس
سے کوئی واسطہ ہی نہیں۔ حسن دراصل ایک حیاتی جنس ہے اور عقل و فکر سے
صرف اس حد تک وابستہ ہے کہ اسباب حسن کی شعوری تنقید اور بحیدہ
جمالیاتی علموں کی تحلیل کے لئے وہ گاہے گاہے صرف میں درآتی ہے۔
اور گاہے حسن سے لطف اندوزی اور اسباب حسن کی تحلیل ناقابل تمیز
طور پر ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ مگر یونانیوں اور جرموں نے اس نسبت کو ایک
دم الٹ دیا۔ جو جزو اصلی تھا یعنی حیاتی، اس کو گویا بھلا دیا اور جو
عقلی تھا اس کو اسکی جگہ پر نصب کر دیا۔

کوئی معقول عذر تو یونانیوں کی طرف سے بھی نہیں پیش کیا جاسکتا۔
مگر انکے زاویہ نگاہ کے مقلوب، معکوس اور مکرر ہو جانے کی ایک کھلی پو
وجہ تھی یعنی جیسا کہ افلاطون کے سلسلے میں کہا جا چکا ہے وہ جمالیات
کی سرزمین میں نہ نری فلسفیانہ راہ سے آئے اور نہ نری جمالیاتی قد و گلی
تفتیش میں، بلکہ اخلاقی اور وہ بھی اصلاحی راہ سے آئے سقراط اور
افلاطون تقریباً تمام تر اور واسطو بھی بہت کافی حد تک سوفسطوں نے

جو نظریات اور ان نظریات پر کاربندی نے جو سماجی رنگ پیدا کر دیا تھا
اُس سے اچھے ہوئے کئے اول الذکر دونوں تو تمام تر اُسی سے اچھے رہے
اور اُسکے چکر سے نہیں نکلے۔ مگر ارسطو بہت سے مواقع پر نکل بھی آیا ہے۔
سقراط اور افلاطون کی فکری خدمت سے انکار نہیں۔ وہ ہمیشہ دنیا کے
بزرگ ترین مفکرین میں شمار کئے جائیں گے اور مفکرین عظام کی صف
میں ادنیٰ جگہیں مقتدر ہیں۔ مگر اُنکے آلودہ نظریات نے اُنکی جمالیاتی تحقیق
کو بے لوث نہیں رہنے دیا اور اُسکو آلودہ کر چھوڑا۔ اس آلودگی کا صاف
مظاہرہ اس بات سے ہوتا ہے کہ ارسطو تک کو جو اُن سمجھوں میں آلودگی
سے مصفا ترین تھا جمالیاتی قدروں کو اخلاقی قدروں سے مجر د کرنے کی
ضرورت محسوس ہوئی۔ چنانچہ وہ پُری محنت اور وقت نظری سے حسین کو
”گڑ“ یعنی خیر، اور ”وردی“ یعنی قابل ستائش اور ”یورفل“ یعنی مفید
اور کارآمد سے تمیز کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سقراط اور افلاطون میں ”خیر“،
”قابل ستائش“ اور ”کارآمد“ حسین سے اس قدر محفوظ، دستِ گریبا
اور شیرو شکر ہیں کہ حسین کا کوئی ممیزہ نقش نہیں ابھرتا۔ اس خلطِ محبت کا
ذمہ وار وہ جذباتی عنصر تھا جو ان تمام مساعی کا سرچشمہ تھا۔ یعنی فسطو
کی تردید۔ اُن کے نظریات کی بیخ کنی۔ اور اُنکی قدروں کا بطلان اور تنقیص
اور سلاج کی ایک نئے آئین کے مطابق اصلاح۔ سوفسط فلاسفہ ناغیر
پذیرا و مطلق قدروں کے وجود کے منکر تھے۔ اُنکے نزدیک اخلاق کی کوئی
مطلق قدریں نہ تھیں۔ وہ اخلاقی قدروں کو فرضی اور اعتباری قرار دیتے

تھے۔ اور وہ اس نظریے کے بھی مخالف تھے کہ حقائق کا علم ممکن ہے۔
 اور اخلاق کی اساس حقائق کے علم پر رکھی جاسکتی ہے۔ ان کے فلسفہ اور
 نظریات کی تنقیص اور تردید نے تدریجاً یہ صورت اختیار کر لی کہ بعض
 قدر میں مطلق ہیں۔ اور ان قدروں کا علم ممکن ہے۔ اور اخلاق کی
 اساس ان پر رکھی جاسکتی ہے اور اس علم کا ذریعہ عقل و فکر اور آراء
 منطق ہے۔ سوفسطوں کے مابعد کا یعنی سقراطی، افلاطونی اور ارسطوی
 فلسفہ تمام تر مطلق قدروں کی تلاش اور اس تلاش کی کامیابی کے
 امکان پر مشتمل ہے عقل و فکر کے ذریعے نا تغیر پذیر اور «یونی ورسل» اور
 مطلق قدروں کے پیچھے آوارہ گردی ہے۔ سقراط سے لیکر باؤم گارتن کے
 زمانے تک صرف یہی کوشش رہی۔ باؤم گارتن خود بھی عملی اور تجرباتی
 طریقہ مروج کرنے سے قاصر رہا۔ مگر اس نے امکان کا دروازہ کھول
 دیا اور بعد کو علم النفس کی ترقی نے اس دروازے کو دروازے کو دروازے
 کی حد سے گزار کر متعدد مسند فوق شاہراہوں میں تبدیل کر دیا عقلی بحث
 یوں شروع ہوتی ہے کہ اور تمام اشیاء کے علم و قوت کی طرح حسن کا عرفا
 بھی ایک عقلی شے ہے اور اور تمام علوم کی طرح عقلی ہی کے توسط سے
 حاصل ہوتا ہے اور عقل ہی ذریعہ پہونچا جاسکتا ہے۔ کسی حسین شے مثلاً
 ایک مور یا تتلی کے نظارے میں دماغ حسن کو ایک ذات کے خواص
 یعنی ایک عرض کے جوہر کے طور پر ادراک کرتا ہے۔ یہ جوہر ایک خاص قسم
 کا ہے۔ جس کے خواص مقررہ اور متعینہ نہیں۔ یعنی جوہر صورت، ہر حال اور ہر مقام

پر اپنے مقررہ اور متعینہ خواص برقرار رہتا ہے۔ اُس میں کوئی فرق نہیں
 آتا۔ حسن طرح خود مور یا تتلی کہ جن کے مقررہ اور متعینہ خواص و اوصاف
 ہیں جو ہر صورت، ہر حال اور ہر مقام پر سن و عن سالم و قائم رہتے ہیں۔
 بدل نہیں جاتے۔ مور ہر جگہ مور ہی رہے گا۔ تتلی ہر جگہ تتلی ہی۔ مقام
 کے ساتھ ساتھ خود مور اور تتلی کے ذاتی، خارجی اور معروضی خواص نہیں
 بدل جاتے۔ وہ مقررہ اور متعینہ ہیں اور ہمیشہ وہی رہتے ہیں۔ اور انہی
 اور یونیورسل ہیں جن بھی اسی طرح ایک شے ہے۔ اسکے کبھی کچھ خواص و
 عوارض ہیں۔ اور مقررہ اور متعین ہیں۔ وہ کبھی ہر صورت، ہر حال اور ہر
 مقام میں برقرار رہتے ہیں۔ اس میں انتقال مکان سے فرق نہیں آتا۔
 حسن وہی ایک حسن ہے خواہ مور میں ہو، خواہ تتلی میں ہو، گلاب میں ہو،
 زکس میں ہو، چاند میں ہو، سورج میں ہو، تھویر میں ہو، بت میں ہو،
 نغمے میں ہو، رقص میں ہو، یا الہیہ، رزمیہ اور شعریں ہو۔ یعنی مسکن، مکان
 اور مقام یا ظرف کے اعتبار سے اسکی ذات نہیں بدل جاتی۔ اسکے خوا
 بھی نہیں بدل جاتے۔ وہ بلا تغیر و تبدل اپنے مظہروں اور مسکنوں میں
 موجود ہوتا ہے۔ خواہ وہ مظہر و مسکن انسان ساختہ ہو خواہ خدا آفریدہ،
 خواہ جاندار ہو خواہ بیجان، خواہ نباتی ہو خواہ حیوانی۔ جہاں بھی حسن ہوگا
 بس وہی ایک ہی شے ہوگی۔ اور جب بھی اور جہاں بھی لفظ "حسن" نہ آیا
 پر آئے گا یا ذہن میں گزرے گا اُس سے مراد وہی نا تغیر پذیر شے ہوگی۔
 حسن ایک شے کا نام ہے۔ اور نام ہمیشہ اُسی ذات اُسی شے کو بتاتا ہے۔

اسکی دلالت نہیں بدلتی۔ مگر ظاہر ہے کہ نفعی کے حسن کا ادراک، تصویر
 کے حسن کا ادراک اور شعر کے حسن کا ادراک نہ ذریعہ ادراک کے اعتبار
 سے ایک جیسا ہے اور نہ بدر و کہ شے کی نوعیت کے اعتبار سے۔ اب
 ایک عجیب ٹیڑھا سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر یہ عجیب الخلق شے "حسن"
 کیا ہے جو مور، گلے اور شعر تینوں میں جلوہ فرما ہے۔ اسکی اصل و نہاد
 کیا ہے؟ یہ بذات خود کیا ہے؟ مور، تلی، گلاب، زرگس، چاند، سورج،
 تصویر، بت، نغمہ، اور رقص وغیرہ تو اسکی مسکن اور مظہر ہیں۔ صرف وہ
 مکان و مقامات ہیں جہاں یہ نظر آتی ہے۔ مگر یہ بذات خود کیا ہے؟
 آیا یہ مادے کی کوئی کیفیت اور خاصہ ہے؟ جو صرف مادی اشیاء میں
 ہوتی ہے اور جس کا ظہور ظرف کے توسط سے ہی ممکن ہے۔ اور جو مادے
 سے علیحدہ نہیں کی جاسکتی۔ یا لیہ مادے کے درائے کوئی شے ہے؟
 اور اس کا صرف ظہور مادے کے ذریعہ اور توسط سے ہوتا ہے یعنی یہ
 کہ وہ مادے کی کوئی کیفیت نہیں۔ بلکہ مادہ صرف اس کا ایک مظہر و
 مسکن ہے۔ ورنہ اس کا اپنا بالذات ایک مطلق، مجرد اور منفرد وجود ہے۔
 اس صورت میں یہ مزید سوال ہوتا ہے کہ ایک ذرے مادہ شے مادے
 کے توسط سے اپنے کو ظاہر کس طرح کر سکتی ہے؟ عملاً کرتی کیسے ہے؟
 اسکی نمود و ظہور کے کیا طریقے ہیں؟ اور یہ کن قوانین و اصول کے ماتحت
 عمل پذیر ہوتے ہیں۔ یہ مسائل فلسفیانہ کے بازو بن گئے ہیں۔ جس سے
 وہ ہزار طرح سے کھیلنے میں۔ اور ہزار طرح سے کھیلنے کے باوجود کھیلنے

سچی نہیں چراتے اور نہ از طرح سے اور بلا جی چرائے مدتوں کھیلنے
 کے بعد ہنوز یہ الفاظ غالب درفت گیا، اور وہ بود کھا، کے سلق کی منزل
 ہے۔ میں اوپر عرض کر چکا ہوں کہ فلسفے کی سرزمین میں پہونچ کر مسائل لا
 بھل ہو جاتے ہیں۔ مگر ہیں ناکشودنی ہو جاتی ہیں۔ اور ہر فلسفی نظیری کے
 معشوق کی طرح صرف "ہر سرزند گمراہ۔ گمراہ ناکشودہ" یعنی جتنے فلسفی
 اتنی گمراہ ہیں۔ ہر من فلسفیونکی پوشکانی اور خاراٹیکائی نے کتابوں کا انبار لگا
 دیا ہے۔ آپ جی بھر کے سیر کر سکتے ہیں۔ یکجہیں بذات خاص بڑی لطف
 ہیں عقل اور ذہن کیلئے ایک سامان لذت ہیں۔ اور محض لطف و انہسا
 کی خاطر یا ذہنی تفریح کیلئے لطف کے ساتھ پڑھی جاسکتی ہیں۔ مگر بقول
 غالب "مدعا عتقا ہے اپنی عالم تقریر کا۔" اور ہوتا کیوں نہیں؟ انھوں نے
 ایک عتقا ایجاد کیا اور سرور لذت ایجاد میں بھول گئے کہ عتقا محض میر
 ساختہ پر داختہ ہے۔ اپنی ترنگ میں اسکو اصلی سمجھ لیا اور اس مصنوعی عتقا
 کے اوصاف و خواص اور جزئیات اور تفصیلات کے بیان میں عالم
 ہست و بود کو بھول گئے۔ اور اس کے دام میں لانے کی ترکیبیں اور تدبیریں
 سوچتے سوچتے گوشت و پوست کی دنیا سے نکل کر محض خیال و تصور کی
 دنیا میں جا پڑے۔ جو دقیق خاراٹیکائی میں محض من حیث ایک خاراٹیکائی
 کے مزے لیتا ہو، جو عقل و فکر کے کاوے کے تماشے دکھانا چاہے، وہ اس
 دفتر بے معنی نہیں تو بے پایاں کو مزے کے ساتھ پڑھ سکتا ہے۔ مگر جو مطلب
 کا طالب ہو اور دامن تحصیل بھرنا چاہتا ہو اسے اس پر لطف سخی لا

حاصل کی دعوت نہیں دے سکتا عنقاہ کوئی اصلی جانور ہے جس کے ماہر علم حیوانات
 جو اہر و خواص بیان کر کے، اضافہ میں تقسیم کر سکے، پرواز یا اور خصائل
 کے اصول و قوانین دریافت کر سکے۔ اور نہ اسکا کوئی واقعی وجود ہے جو یہ
 دام میں آسکے۔ میں جرمن فلسفیوں کے حسن کو ایک عنقاہ قرار دیکر اس کے
 پیچھے بے سود حیران ہونے سے باز آتا ہوں۔ یہ دراصل وہی افلاطونی
 خمیر ہے جو چرمی میں آب و ہوا کی تاثیر سے پھر جوش میں آئی ہے۔ وہی
 افلاطونی تخیل اور طرز فکر ہے جو اٹھارھویں اور انیسویں صدیوں کے
 مروجہ قالب میں ڈھلکر، اور ان کے لباس میں فرین ہو کر، پھر سے بازا علم میں آگئی
 ہے۔ مادیوں اور غیر مادیوں دونوں نے اپنے اپنے طریقے پر اس موضوع
 پر بحثیں کیں ہیں۔ مادیوں نے مادے کو بذات خاص ایک وجود مطلق
 مان کر، یعنی مادے کو ایک حقیقی شے جو اپنے وجود کیلئے انسانی یا غیر انسانی
 ادراک و شعور کی مرہون و محتاج نہیں ہے مان کر حسن کو من حیث ایک
 صفت اور جوہر کے جواد سکوحسین بنادیتی ہے پتہ لگانے کی کوشش کی ہے
 تمام فلسفی اس خیال میں متفق ہیں کہ بذات خاص خود مادے میں حسن نہیں۔
 اور سوال صرف اس عنصر کی دریافت کا ہے جو مادے میں یہ صفت بکھردیتا
 ہے یعنی حسن ایک خارجی شے ہے جو مادے سے وصل ہو جاتی ہے۔ اس
 خارجی عنصر کے متعلق مختلف نظریے ہیں۔ بعضوں کا خیال ہے کہ یہ ایک
 طرح کی قوت، طاقت اور توانائی ہے جو مادے کو متحرک کر دیتی ہے۔ آئیں
 ایک طرح روح پھونک دیتی ہے۔ اور اسکو ایک ہیات اور شکل و صورت

قبول کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور بعضوں کا خیال ہے کہ یہ ایک مافوق لطیفاتی
روحانی شے ہے جو قصد اور ارادے کے اوصاف سے متصف ہے۔ اور
جس کا ارادہ اور قصد مادی چیزوں میں وہ کیفیت کھردیتا ہے جو اس مادے
کے حسن کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اور بعضوں کا خیال ہے کہ یہ مجرداً
بالذات قائم تصورات ہیں۔ یعنی افلاطونی "گھوریت" اور "بکریت" کی طرح
کی چیزیں جو گھوروں اور بکریوں سے علیحدہ اور نمیزہ بذات خاص وجوداً
مستقل ہیں۔ اور جو من حیث مجرد تصور خیال اور شکل کے کہیں عدم میں موجود
ہیں۔ اور گھوڑے اور بکریاں اسکی محض جلوہ گاہیں ہیں۔ یعنی حسن "گھوریت"
اور "بکریت" کی طرح ایک مجرد اور بذات خاص قائم وجود ہے جو من حیث
مجرد تصور کے عالم مثال میں موجود ہے۔ اور جو مادے پر بطور مہر اور چھپے کے
مرسم ہے۔ ان تینوں تاویلوں میں حسن مادے سے کسی نہ کسی طرح بندھا
رہتا ہے۔ مگر جو منوں کا ایک گروہ جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں یک سر مادے
ہی کے وجود کا منکر ہے۔ وہ صرف "ایسولوٹ" کا قائل ہے۔ یہی اصل و
نہاد تمام ترقی منی اور غیر مادی ہے، ایک مجرد ذہنیت، عقلیت اور قاعلیت۔
مادہ اسی ایسولوٹ کی اپنی اصل کی ضد کے طور پر ایک تخلیق ہے تاکہ وہ
اس تضاد کے حل کرنے میں اپنی اصل کا مظاہرہ کر سکے۔ اس صورت
میں حسن کے خواص و معروضات کی تحقیق محض ایسولوٹ کے طرز مظاہر
کی دریافت میں مبدل ہو جاتی ہے۔

مگر یہ سب کی سب دراصل لیلائے حسن کی جستجو ہی نہیں ہے۔ اسکی

بے لوث تحقیق ہی نہیں ہے۔ بلکہ خواہ مخواہ اس لطیف شے کو اپنے اپنے فلسفیانہ
 نظام میں سمیٹ لینے کی کوششیں ہیں۔ ایک فلسفیانہ نظام کی تکمیل اور
 ہمہ گیری کے تقاضوں کی چکائی ہے۔ افلاطون کے "آئیڈیا" کا نظریہ کے
 "فائینل انڈ" اور ہگل کے "ایسولوٹ" کے ساتھ مجنونانہ انہماک میں "سلی"
 تو ترے دل میں ہے مجمل میں نہیں ہے۔ "کے عنصر کا غالب آجانا مفہم تھا۔
 مگر اس عنقا صفت مدعا، اور اسکے دام میں لسنے کی اس ابھنی ہوئی تدبیر کے
 علاوہ کبھی، ایک اور تدبیر تک رسائی کی ہے۔ ظاہر ہے کہ فلسفہ کے
 مرغ تخیل کے پر کترنے پڑینگے۔ اور پر کترنگے ساتھ اسکی پرواز کی فلک بوسی
 جاتی رہے گی۔ حسن عالم بالا سے اتر کر عالم وافیہا میں آجائے گا۔ اسکی
 نژاد روحانی سے مادی ہو جائے گی۔ اور اسکے حریم ناز تک پہنچنے کا
 ذریعہ خلوت میں عقل پیمائی نہیں بلکہ عالم اجساد کا مشاہدہ ہوگا۔ یعنی قیاس
 آرائی اور استخراج نہیں بلکہ تجربہ اور استقراء ہوگا۔ فلسفہ کے مرغ تخیل
 کے پر تو یوں کاٹتے ہیں کہ انسان کے شعور و ادراک کے متعلق داخلی اور
 خارجی کا سوال نہیں اٹھاتے۔ یعنی یہ معرض بحث میں نہیں رہتا کہ انسان
 کا کسی شے کا ادراک محض خود اسکی داخلی کیفیت کا پر تو ہے۔ اور مدروہ
 محض اسکی اپنے عوارض و خواص کا ساختہ پر داختر ہے۔ اور اسکی حقیقت
 اس ساخت اور پرداخت کے علاوہ کچھ نہیں۔ بلکہ تسلیم کر کے آگے چلتے ہیں
 کہ ادراک و شعور جس طرح کسی شے کا ادراک کرتے ہیں اور جیسی کوئی شے
 ادراک و شعور کو نظر آتی ہے وہ شے دراصل ویسی ہی ہے۔ یعنی مدروہ

کے اوصاف خود مد رک کے وضع کئے ہوئے نہیں بلکہ مد رک شے کے ذاتی اور معروضی خواص ہیں۔ یعنی حسن کوئی ایسی ماقوق الطبیعیاتی شے نہیں جس کا انسان کیلئے شعور و ادراک ممکن ہی نہ ہو۔ اور اسکی خارجی اور معروضی صفات انسان کے شعور و ادراک کے مس سے آلودہ ہو جاتے ہیں۔ اور اس طرح اسکی اصل کی دریافت ادراک و شعور کی حدود سے قطعاً پرے ہو۔ بلکہ حسن ایک تماشا ہے۔ اک نظارہ ہے جس کی اصل نہاد اور خواص و صفات وہی اور ویسی ہی ہیں جیسی و شعور و ادراک کی ضبط میں آتی ہیں۔ اس نظر سے کے ماتحت حسن کی اصل کی دریافت اس کوشش کی صورت اختیار کر لیتی ہے کہ اس نظارے، تماشے یا تجلی پر دستگاہ حاصل کی جائے یعنی اس کو تمام و کمال ادراک و شعور کے احاطے میں لایا جائے۔ جزئیات و تفصیلات کو صفائی کے ساتھ منضبط کیا جائے۔ تاکہ ذہن میں نقش و صندلا اور مکر رہو بلکہ صاف صاف ثبوت ہو سکے۔

پہلا ابتدائی سوال تو یہی ہے کہ آیا جتنی بھی چیزیں حسین نظر آتی ہیں یا معلوم محسوس ہوتی ہیں مثلاً مور، گانا، اور بت یا تصویر وغیرہ وغیرہ وہ سب کی سب کسی ایک یا چند مگر مشترک قدر کی حامل ہونے کی وجہ سے حسین ہیں یا انھیں اس وجہ سے کہ سب کی سب ایک پر لطف احساس ابھار دیتی ہیں۔ یعنی یہ کہ ایک پر لطف رد عمل ابھارنے کی اہلیت سے متصف ہیں۔ یہ تحقیق اور دریافت کا سوال ہے۔

اگلی بحثوں سے زاویہ نگاہ کا بدل جانا ذہن نشین کر لیجئے۔ موجودہ
 زاویہ نگاہ اس سے بالکل ممیز اور جداگانہ ہے۔ فلسفیانہ بحث میں
 قدر حسن کی وحدت تسلیم شدہ تھی دریافت طلب نہ تھی اور اس
 استخراج کا مقدمہ تھی کہ ظہور کی وحدت کسی واحد سبب کی شاہد
 ہے جو اپنے ظاہری مظاہرات اور اور نعمہ وغیرہ سے درائے ہے اور
 مورد نعمہ جیسے دو مختلف ممکن میں بالکل ایک طرح جلوہ فرما ہے۔ اور
 مسئلہ اس نقطہ پر ہو چکا اور پیچیدہ تر ہو جاتا ہے کیونکہ اس واحد سبب
 تک رسائی اور بھی مشکل تھی۔ یہاں پر یہ قدر یا قدریں دریافت طلب ہیں
 یعنی کوئی ایسی شے مطلقاً ہے کبھی یا نہیں۔ خواہ ایک خواہ چند، مگر
 مشترک جو بلا استثناء ہر جگہ ہر حال اور ہر مقام میں موجود رہتی
 ہو۔ اور صرف قدر یا قدریں دریافت طلب ہیں بلکہ ان کے
 پر لطف رد عمل ابھارنے کی صفت اور اہلیت بھی دریافت طلب ہے۔
 اور اس صفت کی دریافت میں اس بات کی بھی دریافت مضمر ہے کہ ایسا
 وادراک کے کس یا کون کون سے اعضا کو متاثر کرتی ہے۔ اور کس طرح
 کرتی ہے۔ یہ سوالات اب دراصل فلسفہ کے رہے نہیں، بلکہ زیادہ
 تر منافع اور نفسیات کے سوالات ہو گئے ہیں جو نفسیاتی معمولوں میں
 اور نفسیاتی تکنیک کے ذریعہ دریافت کئے جانے چاہئیں۔ مگر یہ کہ
 یہ فلسفے ہی کے مسائل بنے رہے کیونکہ نفسیاتی عمل اور تکنیک اس وقت
 وجود میں آیا تھا۔ پھر کبھی چونکہ زاویہ نگاہ اور دریافت کا طریقہ نفسیاتی تھا

اس وجہ سے اہل سکہ کی صورت اور حل کر نیکا طریقہ بدل گیا تھا۔ مگر فلسفہ پھر
 بھی فلسفہ تھا اور فلسفہ، فلسفہ کہاں رہے اگر جتنے فلسفی اتنی رائیں نہوں۔
 چنانچہ ان ہوالات کے بھی جتنے زاویوں سے جوابات ممکن تھے سب کے سب
 موجود ہیں۔ بعض لوگ حسن کی قدر کو واحد مانتے ہیں۔ اور بعض لوگ متعدد۔
 اسی طرح بعض لوگ اس کے احساس کا مرکز ذہن کو مانتے ہیں بعض
 جو اسونکو۔ اور بعض ایک مخصوص حالت کو جو احساس حسن کے ساتھ مختص ہے۔
 غرض اسکی نوعیت، تعداد اور احساس کے ذرائع سب کے ہارے میں
 اختلافات ہیں۔

پہلے اس کی نوعیت کے سوال کو لیجئے یعنی آیا اس کی نوعیت
 وحدانی، غیر تغیر پذیر اور مقررہ و متعینہ ہے۔ یا متنوع۔ میرے خیال میں
 اسکی نوعیت وحدانی اور غیر متنوعہ نہیں قرار دی جاسکتی۔ کیونکہ تنلی اور
 نغمہ کے حسن کے احساس کا آلہ بالکل دوسرے۔ اور نہ صرف تنلی اور نغمہ
 جیسی باصرہ اور سامعہ سے متعلقہ دو مختلف جنسیں بلکہ ایک واحد
 جو اس و عضو سے وابستہ جنسیں مثلاً تنلی اور رقص جو دونوں کی دونوں
 باصرہ سے متعلق ہیں ایک طرح کا رد عمل نہیں ابھارتیں۔ بلکہ خود ایک
 جنس تنلی بھی ایک حس باصرہ کو مختلف طور پر متاثر کرتی ہے۔ اسکا رنگ و
 روغن احساس رنگ کی طاقت کو، اور اسکی شکل و صورت، ہیأت و
 جسامت وغیرہ کے احساس کی طاقت کو۔ اور پھر علوم کی ترقی نئے نئے
 جو اس دریافت کرتی چلی جا رہی ہے۔ جو اسونکی تعداد اب خمسہ تک محدود

نہیں۔ اور نہ اب ہوا سوں میں رد عمل اکبھرنے کا کوئی مخصوص اور منفرد
 ہی متحرک مانا جاتا ہے۔ آنکھوں میں جو رد عمل روشنی کی شعاعوں کی
 تحریک سے اکبھرتا ہے اور جو تاحال اس رد عمل اکبھرنے کا واحد ذریعہ
 سمجھا جاتا تھا وہ اور طرح کبھی اکبھرا جا سکتا ہے۔ مگر نہ دو مختلف
 محرکوں کی تحریک کی نوعیت کو ایک کہہ سکتے ہیں اور نہ ایک ہی عضو کے
 دو مختلف طرح کے رد عمل کو بلا سکا طبع محرک ایک دم ایک قرار دے
 سکتے ہیں۔ انہیں اندرونی اور تفصیلی فرق ضرور ہو گا۔ غرض حسن
 جیسی کثیر المظاہر شے کو ایک مقررہ اور نا تغیر پذیر قدر واحد قرار دینا
 درست نہیں معلوم ہوتا۔ اور اسکی اتنی عام توجہ جو اس کے سارے متنوعہ
 اور گوں درگوں مظاہرات پر حاوی ہو شکل معلوم ہوتی ہے اور ہنوز نہ
 ہو سکی۔ کائنات اور ہیکل جیسے تعقلیوں تک کا تجربہ سبق دیتا ہے کہ یہ قدر
 کوئی واحد کیفیت نہیں۔ اور حسن کی ترکیب میں متعدد اور مختلف طرح کے اجزا
 داخل ہیں۔ یعنی حسن کسی ایک یا چند مشترکہ قدروں کے اجمالی مجموعہ کی
 کا نام نہیں۔ بلکہ متنوعہ اور کثیر المظاہر جنس ہے۔

جمالیاتی قدروں کے تعدد اور تنوع کے نتیجے پر پہنچ کے بوجہ
 ہم اُس رد عمل اور تاثیر کی طرف رجوع ہوتے ہیں جو ان محرکوں کی تحریک
 سے اکبھرتے ہیں تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہمارے تجربے کے کس مرکز کو یہ
 متاثر کرتے ہیں؟ یعنی تاثرات کہاں اکبھرتے ہیں؟ کہاں جنم لیتے ہیں؟ اور
 یہاں کبھر جوابات اسی قدر مختلف اور متنوع ملتے ہیں۔ کوئی اسکو حسیات

سے منسوب کرتا ہے۔ یعنی کسی شے کے جو اس کے مرکبوں کو خاص طرح سے چھڑ دینے سے۔ اور کوئی ذہن و عقل سے یعنی حسیات کے فراہم کردہ مواد کو منظم، مرتب اور مربوط کر دینے کی صلاحیت اور قدرت سے۔ اور بعضے وقوف حسن کام مرکز عقل و فکر کے ایک معروضی خاصہ کو قرار دیتے ہیں۔ یعنی بعض قسم کی ذہنی تشنگی جو خود قوائے عقلی ہی میں مضمر ہے اور جو اس کے مماثل خارجی مظاہرات کے روبرو آسودہ ہونے لگتی ہے۔ اور بعضے اس کام مرکز تخیل کو قرار دیتے ہیں جہاں بعض اشیاء کے ساتھ بعض طرح کے رد عمل ابھر آنے کی اہلیت محفوظ ہو گئی ہے۔ اور ان اشیاء کی پھیر سے متحرک ہو جاتی ہے۔ اور بعضے اس کے احساس کا الگ سے ایک منفرد اور مخصوص قوی قرار دیتے ہیں۔

میں نے سہولت اور اختصار کے خیال سے چند طرح کے جوابات یکجا کر دیئے ہیں کہ مسائل کا اجمالی خاکہ ذہن میں آجائے۔ ورنہ دراصل یہ بڑی طویل بحثیں ہیں۔ اور ان میں سے ہر ایک کے بڑے بڑے منفرد نتائج اور پاسدار ہیں۔ زیادہ تر یک جہتی ہیں۔ صرف ایک نظریئے سے مبلغ ہیں اور ایک قدر کے مبلغ کی حقیقت سے دوسری قدر کے منکر۔ کوئی حسن کے احساس کام مرکز صرف احساس کو قرار دیتا ہے۔ کوئی صرف ذہن و عقل کے منظم اور مرتب کرنے کی قدرت کو۔ کوئی صرف تخیل کے اشیاء خارجی سے منسلک اور وابستہ ہو جانے کو۔ اور کوئی صرف عقل و فکر کے ایک معروضی خالصے اور تشنگی کو۔ اور کوئی ایک منفرد قوی کو۔

کسی نقش کے صاف اکبر نے کیلئے ضروری ہے کہ وہ مکرر ہو اور
تکرر کے دور کرنے کا واحد طریقہ غیر متعلق یعنی اوپر کی اجزا کو دور کر دینا
ہے غیر متعلق اور اوپر کی خلطوں سے پاکیزگی ہے منطق تعریف کی تعریف ہی
یہ ہے کہ وہ موصوف کو تمام چیزوں سے ممتاز و منفرد کر دے۔ اگر حسن کی اتنی
پاکیزہ تعریف ممکن ہے تو ضرور کی جائے۔ مگر صدیوں کی ناکام کوششیں اور
فلسفیوں کی ناتمام تعریفیں اس حقیقت کی مظہر ہیں کہ حسن کے مسئلہ میں یہ
منطقی معیار ناقابل حصول ہے۔ اور اسکی تعریف میں منطقی پاکیزگی ہنوز
ناممکن ہے۔ ایک نامکمل تعریف اور مکرر ہی نقش پر اکتفا کر لینا ناگزیر ہے۔
کیونکہ یہ مکرر نقش ہی وہ بہترین نقش ہے جو ہمارا فکر و علم کھینچنے پر قادر ہے۔
علم النفس اور منافع کی ترقی ممکن ہے کہ ایک روز کوئی وحدانی قدر دریافت
کرے۔ مگر ہنوز یہ منزل دور ہے۔ اور جس طرح اور تمام علوم و فنون میں انتہائی
منطقی پاکیزگی کی کوشش جب عملاً بے سود پڑنے لگتی ہے تو اسکو نظر انداز
کر دینے ہیں اسی طرح جمالیات میں بھی ایک منطقی غنقا کو دام میں لانے
کی کوشش سے باز آجانا چاہیے۔ حسن کسی ایک یا چند مگر مشترکہ قدروں
کا نام نہیں۔ بلکہ ایک متنوعہ اور کثیر الظہور شے ہے۔

ظاہر ہے کہ ایک متنوعہ اور کثیر الظہور شے کے ادراک و احساس کل
مقام اور مرکز بھی متعدد اور مختلف ہونا چاہیے۔ چنانچہ انتہائی منطقی تقاضو
کے برخلاف ایک بار پھر کسی واحد مرکز احساس کے نظریے سے اختلاف
کرنا پڑتا ہے۔ یعنی جس طرح حسن خود کوئی وحدانی قدر نہیں اسی طرح

اُسکا کوئی واحد مرکز احساس بھی نہیں۔ نہ صرف ذہن و عقل، نہ صرف
حسیات و تخیل اور نہ صرف قوائے عقلی کے معروضی تقاضے اور میلان
حسن کے احساس کے مرکز کے واحد ہونے کو اور ایک حسین شے کی ترکیب
میں چند طرح کے محرکات کے یکجا ہو جانے کو، یعنی اس میں عقل، تخیل اور
حواس و حسیات و جذبات سب کے تحریک کے اسباب بہم ہو جانے کو
کسی فن لطیف کے ایک عمل کی تحلیل کی مدد سے دیکھئے۔ فرض کر لیجئے
کہ آپ کے ہاتھوں میں ایک رباعی یا تصویر ہے۔ اس رباعی کو پڑھ کر یا تصویر
کو دیکھ کر آپ محفوظ ہو رہے ہیں۔ اس خط کا مواد عمل میں مضمر تھا۔ وہ عمل
میں فنکار کا کھرا ہوا تھا۔ فنکار خود اس مواد سے کھرا تھا۔ یہ داد اس کے
ذہن میں یا تو حسیات کے ذریعہ مثلاً ایک طوفانی اور طغیانی سمندر کے
نظارے کے رہبر بردقت اکبر۔ یا جو کبھی آقبل میں اکبر تھا وہ محفوظ تھا
اور کسی وجہ سے زندہ ہو گیا۔ یہ محسوسہ یا محفوظ عنصر اس قدر کیف آور ہوا
کہ فنکار کے دل کا ڈرد "بن گیا۔ وہ تڑپ اٹھا۔ اضطراب اور بیجان
نے تخیل میں آگ لگا دی۔ اور ان سارے قلبی، ذہنی اور تخیلی کوائف
کو اس کے متخیلہ نے ایک سانچے میں ڈھال کر ایک شکل اور ہیأت دی۔ اور
اسکی چابک دستی اور مہارت نے اُس کے متخیلہ ہیأت کو ایک بیجان
مادی وسیلے میں اس طرح کھردیا کہ وہ آپ کے ہاتھوں میں ایک جیتی،
جاگتی، بولتی شے ہو گئی جو آپ سے فن کا درد دل عرض کر کے آپ کو بھی متاثر
کر رہی ہے۔ یعنی وہ "حسن کی مکان ہے۔ "حسن" ایک چھوٹا سا مادہ حرفی

لفظ یا منطقی تصور یہ ساری کیفیات اپنی مختصر سی بساط میں سمیٹے ہوئے ہیں۔ لغت اور منطق والوں نے گویا ایک ذرے میں ایک جہان سمیٹ لینا چاہا ہے۔ ایک نقطہ پر متعدد خطوط کو لانا چاہا ہے۔ یہ تصور گویا چند مستند فوق تصویلات کے قرآن کا نقطہ ہے۔ اس چھوٹے سے قطرے میں جو اس وحیات، ذہن، فکر، اور جذبات و کوائف تینوں کے چشمے آتے ہیں یہ وہ سنگم کا نقطہ ہے جہاں پر مختلف چشمے آتے ہوں اور جو ان سبھوں میں مشترک ہو حسین جو اس، شعور اور احساس تینوں کا اجمال ہے۔ اور جو اس، شعور اور احساس تینوں کی تفصیل ہیں۔ یعنی یہ ان تینوں کا پیداوار ہے۔ اور یہ تینوں اس کے مشتملات سے ہیں۔ اور اپنے انھیں عناصر ترکیبی کے اعتبار سے اس میں ان تینوں کو کچھ ایک میں لادینے کی اہلیت اور قدرت بھی ہے۔ اور تینوں اس کے احساس کے مرکز بھی ہیں۔ ہاں تینوں تفصیلی اور جزوی قدر میں کوئی ضرورت نہیں کہ ہمیشہ موجود ہوں۔ گو عامۃً ایسا ہی ہوتا ہے مگر شاذاً ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک آدھ نہ ہو۔ اور اس سے بھی زیادہ قابلِ لحاظ یہ بات ہے کہ تینوں کے موجود ہونے کی صورت میں ان کا آپس کا تناسب بہت مختلف ہوتا ہے کسی شے یا عمل میں ایک تقریباً نادر اور دوسرا کھربوں پر۔ مثلاً ان دو واقعات کو لیجئے۔ ایک دفعہ واحد علی شاہ دربار کر رہے تھے، اتفاقاً پیاس معلوم ہوئی اور انھوں نے پانی کی فرمائش کی۔ آبدار لیکر حاضر ہوا۔ اور پیش کرنے کیلئے شہ نشین کے دو چار زینے چڑھنے لگا۔ ناگہاں پاؤں کھسل گیا اور وہ نیچے آنا رہا۔ گرنے میں شیشہ ہاتھ

سے چھوٹ گیا اور وہ میں ہوں اپنی شکست کی آواز کا نعرہ بھر کر رخنے رخنے ہو گیا۔
 مگر اس کی شکست کی آواز کچھ ایسی دلگیر تھی کہ صاحب تخت کے دل میں
 اتر گئی۔ بادشاہ نے بیسوں کلاس سرور بار تر وادالے اور دادرسی کی۔
 بادشاہ کے حسن آواز کے اس احساس میں ذہن کسی طرح کا فرمانظر
 نہیں آتا۔ نہ اس میں عقل و فکر کا کوئی عنصر نمایاں معلوم ہوتا ہے۔ یہیں
 آواز کا حسن بلا واسطہ یعنی عقل و فکر کے بغیر دخل کے موثر ہوا۔
 اسی طرح غالباً تبھوفن کا ایک واقعہ ہے کہ جس میں بھی آواز کا
 حسن بلا عقل و فکر کے کسی دخل کے موثر ہوا۔ ہوایہ کہ تبھوفن کسی بال روم
 میں موجود تھا اور رقص بڑے زور و شور سے جاری تھا۔ ایک بھاری
 بھر ٹھم عورت بھی مستانہ ناچ رہی تھی۔ چکنا چکنا کھلتا ہوا فرش ہانچی
 اڑیوں کا جوتہ، پاؤں کی مستانہ جنبش وہ غیر متوازن ہو کر کھیل پڑی۔
 اور ایک پاؤں پڑی کے بل دوڑتک کھلتی چلی گئی۔ اڑی اور فرش کی
 رگڑ سے ایک آواز ایک عجیب انداز سے فضا میں گونج اٹھی۔ تبھوفن کے
 حساس کانوں نے اسکی لطافت اور حسن کو بکڑ لیا۔ اور اس نے ایک نفی
 کی ترتیب میں اسکو استعمال کیا۔ غرض حسن کا احساس حسیات کے
 ذریعے بھی بالکل ممکن ہے۔ کوئی ضرور نہیں کہ اس احساس میں ذہن
 بھی دخیل ہو۔ کانٹ بھی جیسا کہ مذکور ہو چکا مجرد ایک واحد رنگت
 کے جمالیاتی قدر کے حامل ہونے کو تسلیم کرتا تھا۔ گو وہ اس میں اخلاقی
 ایمائیت کا ہونا بھی بتاتا تھا۔ ہاں پیچیدہ، مرکب اور سبب محروکوں کے

رد و حسن کا احساس عقل، تمیز، تقابل اور تنظیم کی قدرت کے واسطے
 سے کھی ہوتا ہے۔ یعنی اس میں اک کڑی عقلی بھی آجاتی ہے۔ مثلاً شفق
 کے حسن کا احساس صرف حسابات ہی کے ذریعے نہیں ہوتا شفق
 کے حسن کے احساس میں احساس صرف ایک ابتدائی فریضہ انجام دیتا
 ہے۔ اور رد عمل کی پہلی کڑی بناتا ہے۔ تمیز، تقابل اور تنظیم کی قدرت
 مختلف رنگوں کا تناسب، انکی آپس کی ہم آہنگی ایک دوسرے کے
 اثر کو تیز کر دینا یا دبا دینا، اور پھر بیات وغیرہ جیسے اجزاء کو منظم اور
 مرتب کر کے پورے منظر کو من حیث ایک کل کے دکھتی ہے۔ اور اس کل
 کی تخلیق تمام تر ایک ذہنی عمل ہے۔ جو اس کا فرض صرف مواد فراہم کرنے
 تک محدود ہے۔ وہ صرف جذبہ کے حسن پر قادر ہے۔ کل اس کے بس کا
 نہیں۔ کل کی تخلیق ایک جداگانہ عمل ہے۔ اور شفق کے حسن کا احساس
 اس جداگانہ عمل کا مرہون ہے۔ ذہن کے عمل پیرا ہونے کی طرز سے
 ظاہر ہے کہ جہاں اجزاء زیادہ منتشر ہونگے وہاں اس کا درخور اور زیادہ
 بڑھ جائے گا) یا مثلاً سو فوکلنز کے المیہ کے حسن کے احساس میں حسابات
 کے بلا واسطہ لطفت اندوز ہونے کا خضر محدود ہے۔ اس کے حسن کے
 احساس میں ذہن کا فعل دخیل ہو گا۔ مگر کیسے؟ اور کس حد تک؟
 یہاں احساس حسن کی آخری منزل ایک سیل جذبات کا اکھڑنا اور
 اس سیل میں پڑ جانا ہے۔ جس کے دل میں یہ سیل نہ پھوٹے پڑے اور جو
 اس سیل میں نہ پڑ جائے اس کو اسکے حسن کا احساس نہیں۔ یہاں ذہنی

عنصر دراصل صرف ایک واسطہ ہو جاتا ہے۔ یہ وہ مواد فراہم کرنے
 میں معین ہوتا ہے جس سے تخیل تحرکیں میں آجاتا ہے یعنی احساس اور حسیات
 کی تخلیق میں طرح طرح کے خیالات ابھرنے لگتے ہیں۔ اور مزہ ان
 خیالات اور تصورات کے ”وادی خیال“ سے گزرنے میں یا ان کو
 کے ابھرنے میں ہے۔ غرض احساس حسن کے مرکز حسیات، ذہن اور
 متخیلہ تینوں ہی میں ہیں۔ مگر تین مدارج پر۔ اور یہ مدارج محرک کی
 نوعیت اور پیچیدگی پر منحصر ہیں۔ مگر پیچیدہ سے پیچیدہ صورت میں کبھی
 حاسوں سے پورا رابطہ قائم رہتا ہے۔ اور وہ ذیل ضرور ہوتے ہیں۔
 کیونکہ کل کی تخلیق تمام تر حاسوں کے ذراہم کردہ مواد کی مرہون ہوتی
 ہے۔ اور خود متخیلہ کبھی، جو سیل میں پڑ جاتا ہے اور مزے لیتا ہے، دراصل
 درائے حاسہ کوئی مستقل شے نہیں بلکہ جیسا کہ اوپر گزر چکا تمام تر
 حسیات کا پروردہ اور گزشتہ اور منسلکہ تجاربہ کا ایک خزانہ
 ہوتا ہے۔ اور اسکے متحرک ہونے کی اہلیت جو اس میں ذراہم شدہ
 مواد کے تابع ہوتی ہے یعنی اس کا متحرک ہو جانا یا جامد رہنا یا متحرک
 ہو جانے کی صورت میں اس کی حرکت کا رخ احساس اور خارجی اشیا
 کے درمیان وضع شدہ رابطوں پر منحصر ہے۔ غرض مرکب اور پیچیدہ
 حرکات کے رو برو ذہن جمالیاتی رد عمل کے ابھرنے میں ایک کردی کا کا
 کرتا ہے۔ مگر حسیات سے جدا ہو کر نہیں۔ بلکہ حسیات سے یہ الحاق ہی
 ایک پچھلے و رفتاری اور ایک جمالیاتی تجربے کے درمیان ماہ الامتیاز

مفصل ہے۔ سونو کلینر، مولیرے اور شکسپیر کے ڈرامے یا سعدی، حافظ اور غالب کی غزلیں پڑھنے میں ذہن و خیال ہونے کے باوجود اس طرح اور اس طرح کا کام نہیں کرتا جیسے کانٹ، ہگل اور یارکس کے فلسفے پڑھنے میں۔ پہلی صورت میں ذہن کی تمیز، تقابل اور تنظیم کی قدرت تخیل کو ہمیں لگانے کا کام کرتی ہے اور جذبات کے مخزن کو چھپڑ دیتی ہے۔ یہ خلاف اسکے دوسری صورت میں وہ صرف فکر کے مرکز پر متاثر ہوتی ہے اور قوت استدلال کو چھپڑتی ہے۔ وجہ اسکی یہ ہے کہ ڈرامہ اور غزل یعنی جمالیاتی عمل تو خود ہی تخیل اور جذبات کی اولاد ہوتا ہے۔ اور ان کے مختلف تجزیات کے مابین ربط اور تعلق ہی جذباتی اور تخیلاتی ہوتا ہے۔ بخلاف فلسفے اور دوسرے علوم و فنون کے کہ جنکی ترکیب میں جذبات داخل ہی نہیں اور جو منطقی اور استدلال کی اولادیں ہوتے ہیں۔ فنون لطیفہ کے عملوں سے ہٹ کر غیر انسانی جمالیاتی محرکات کے رد پر کبھی ہی ہوتا ہے۔ قضا و قدر اور فطرت گویا ایک فنکار ہے اور اسکے عمل کے رد پر تخیل اور جذبات ہی تحریک میں آتے ہیں۔ اور تخیل و جذبات کی ہی تحریک ہی وہ اثر پیدا کرتی ہے جو حسن کی صورت میں رونما ہوتا ہے اور لطف بخشنا ہے۔

حسن ایک واحد قدر ہے یا متنوع اور متعدد، اور اس کی اصل نہاد محسوس ہے یا علمی، اور اسکے احساس کا مرکز حیاتی ہے یا ذہنی، جمالیات کی بہت مختلف فیہ بحثیں رہی ہیں۔ اور اس میں فلسفیانہ طریق کار

یعنی محض عقلی استدلال سے کسی متفقہ نتیجے پر پہنچنا ناممکن ثابت ہو چکا ہے۔ قطع محبت کا واحد طریقہ جمالیات کو فلسفے کے مسئلہ کی حیثیت سے مطالعہ کرنے کے بجائے نفسیات کے ایک مسئلہ کی حیثیت سے مطالعہ کرنا ہے۔ اس صورت میں چند موٹے موٹے سوال پیدا ہونگے۔ اولاً یہ کہ حسن کے واحد قدر ہونے کی صورت میں اسکے احساس کا کوئی واحد حاکم بھی ہے یا نہیں؟ دوم یہ کہ آیا یہ اسکا احساس ایک خالص انسانی خاصہ ہے؟ اور سوم یہ کہ آیا یہ کوئی عالم گیر اور آفاقی قدر ہے؟ اور چہارم یہ کہ آیا یہ دینی اور معروضی ہے یا مابخودی اور سکویہ؟ بعضوں نے حسن کے واحد قدر ہونیکے ساتھ ساتھ اسکے حسن کا ایک مخصوص حاشہ بھی تجویز کیا ہے۔ یعنی جو اس خمسہ کے وراذات خاص کو تھپے یا ساتویں قسم کا واس۔ یہ تجویز ہنوز تشذیب تحقیق ہے۔ علم النفس کے تجرباتی طریقہ کا پرنسپل پیرل کے ذریعے اس تجویز کی جانچ پڑتال ممکن ہے۔ اگر حسن کو ایک واحد قدر تسلیم کر لیا جائے تو ایک منفرد جو اس کے وجود کی تردید میں اس سے مل جوبات ہی جاسکتی ہے اسکی حقیقت اس سے زیادہ گہرائی کو نہیں پہنچ سکتی کہ اس طرح کا کوئی منفرد جو اس رواجا نہیں تسلیم کیا جاتا۔ مگر یہ کون نہیں جانتا کہ اگر کرشن جی کے سنگی گویوں کو کھانسنے کی انگلی اپنی چھپائی ہوئی چولیاں تلاش کرنے کی کوئی تصویر بنائی جائے اور اس میں دکھادی جائے تو دیکھنے والوں میں دو چار فی صدی بھی اسکی جمالیاتی قدروں پر رائے زنی نہ کریں۔ موضوع پر رد عمل کا اظہار بہت کثرت سے

سے ہوگا۔ اور موضوع کی ہر لغزری اور قبول عام عوام کو حق درحق زیارت کے شوق میں کھینچ لائے گی اور رائیں میں نوے بجائے فیصدی موضوع کی تشریح میں رطب اللسان ہونگے مگر ”حجم او جالر نہیں“ نظر کھانے کی مناسب جگہیں نہیں“ ”پیش منظر کی روشنی مدہم ہے“ یا اس نوع کی باتیں بہت خال خال کانوں میں پڑیں گی۔ یعنی تصویر کی جمالیاتی قدریں نادیدہ رہ جائیں گی۔ اسی طرح ”شعرم را بہ مدرسہ کہ بردر“ کی مثل ایک جمالیاتی غل میں جمالیاتی قدریں نہ دیکھ سکنے، اور غیر جمالیاتی عنصر میں غلو کرنے، یعنی جمالیاتی احساس کی عدم موجودگی پر مبنی ہے۔ اس عدم موجودگی کی تعمیر یوں بھی دیکھئے کہ شیشے کے ٹوٹنے اور پیرید کے رگڑ کھانے کی آوازیں تو کھری محفلوں میں اٹھیں۔ مگر ان کے حسن کا احساس صرف واجد علی شاہ اور تھو فن تک محدود رہا۔ یہ نہیں کہ اروپوں نے نہیں سنا اور ان کی سماعت نے اونکو نہ بکڑا۔ مگر لطف کا احساس نہ اکبر علی ہدایت اور تمام حواسوں کا بھی حال ہے کہ ان کی کامل موجودگی کے باوجود اور ان میں کسی طبی نقص کے بغیر اکثر لوگ ان حاستوں کے ساتھ وابستہ جمالیاتی حسن کے احساس سے عاری ہیں کوئی اچھے خاصے کانوں کے باوجود آوازوں یعنی نعموں کے حسن سے کوئی اچھی خاصی آنکھوں کے باوجود حرکتوں یعنی رقص وغیرہ کے حسن سے اور کوئی کپڑوں لکڑوں اور سنگ پیروں یعنی خطوط و ہیأت کے حسن سے سوال حس کی طاقتوں میں کمی یا فرق مرآ کا یعنی نہ سن سکنے کا یا نہ دیکھ سکنے کا نہیں۔ بلکہ شنید و دید کے بعد شنیدہ

اور دیدہ میں ایک نئی قدر کے احساس کا ہے۔ یعنی صرف منافعاً موثر ہونا نہیں بلکہ حسن، محسوس نہ کرنا، اچھے خاصے کان اور آنکھ، رکھنے والوں میں آوازوں، رنگوں، صورتوں اور حرکتوں کے حسن کے احساس کا فقدان اس قدر عام ہے کہ ایک منفرد حائے کا سوال پیدا ہو جاتا ہے۔ یعنی یہی کہ متعارف جو اس جسم کے ذرائع کوئی اور حاسہ ہے جو حسن کے احساس کا آلہ اور وسیلہ ہے۔ اگر احساس حسن بذات خاص کوئی منفرد حس ہے تو ظاہر ہے کہ حسن کے احساس کا مرکز اور مخرج ہی حاسہ ہو گا نفسیاتی کیفیات کے علم کے ساتھ ساتھ دریافت شدہ اور معلومہ حاسوں کی تعداد بڑھتی چلی جا رہی ہے اور حواسوں کے اصناف اب جسم تک محدود نہیں۔ مگر اس وقت تک اس طرح کے کسی حواس کا پتہ نہیں چلتا۔ اور کھیر ایک نئے طرح کے حواس کا وجود فرض کر لینے کے ساتھ ساتھ وہ ازلی فلسفیانہ سوال اسکے ودیعی اور مفروضی، ماخوذی اور مکتوبی ہونے کا بھی پیدا ہوتا ہے۔ یعنی اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ حسن ایک واحد اور غیر متنوع قدر ہے اور اسکے احساس کا ایک خاص وسیلہ ہے تو کبھی تھک رہا جاتا ہے کہ یہ محض ماخوذی اور مکتوبی یا ودیعی اور مفروضی ہے۔ تجارتی علوم و فنون کی مجیر العقول ترقی نے تجارتی طریق کار کا پلہ بہت گراں کر دیا ہے اور اب علم الحیات، منافع، اور نفسیات جیسے علوم میں بھی یہی طریق کار رائج ہے۔ اس طریق کار کا عام نتیجہ ماخوذی عنصر کی کمی اور مکتوبی کی فزونی کے نظریے کا مروج ہو جاتا ہے۔ اور علم الحیاتی، منافع اور نفسیاتی معمول میں جانوروں

کی آمد اور ان پر تجربات نے یہ تک شکوک گرد یا ہے کہ جمالیاتی احساس صرف انسان ہی کا ایک خاصہ ہے اور جانوروں کی اسی صفت تک محدود ہے۔

علم نفسیات ہنوز طفولیت کی منزل میں ہے۔ اس کے علم کی وسعت اور عمق دونوں بہت محدود ہے۔ اور فیصلے اور نتائج پر چنداں اعتبار نہیں کیا جاسکتا۔ مگر کچھ بھی ادھر تقریباً سو سو برسوں اور باہنہ صحت پچھلے پچاس ساٹھ سالوں میں کافی تر قیاں ہو گئی ہیں اور معلومات کی وسعت اور عمق: دونوں میں محسوس فرق آگیا ہے۔ مگر اس کے نتیجے انسان کے غور، نخوت اور پندار کے حق میں بہت ہمت شکن ثابت ہو رہے ہیں۔ جب علم انجیائی کی ترقی اور قانون ارتقا کی دریافت نے انسانوں کو محض جانور کی صفت بنادلی تو انسان نے اپنی سمجھ، فکر اور عقل کا سہارا الیکر اپنی شرافت کی روایت قائم رکھنی چاہی اور اپنے پندار کی تسلی کا ایک سامان بہم پہنچانا چاہا۔ مگر کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے علم النفس کی ترقی اس روایت اور اس تسلی کے سامان و لو کو مٹا دے گی۔ جانور اور انسان کا فصل دونوں بہروں سے کٹ رہا ہے۔ جانور کی منزل اور بنی ہو رہی ہے اور انسان کی نیچی۔ جانوروں کے افعال اور حرکات میں سمجھ کا عنصر جتنا روایتاً سمجھا جاتا ہے اس سے نسبتاً بہت زیادہ پایا گیا۔ اور روز بروز کی نئی تحقیقات سے یہ نسبت اور زیادہ ہوتی چلی جاتی ہے۔ انسان کے افعال و حرکات میں غیر شعوری، تحت الشعوری اور محض حلی افعال و حرکات کا تناسب جتنا بظاہر معلوم ہوتا تھا اس سے بہت زیادہ ثابت ہوا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ احساس حسن

ایک خالص انسانی قدر ہے یا نہیں؟ اور اس احساس کی بنیاد کتنی عمیق ہے؟ آیا شے محض ایک غیر شعوری یا تحت الشعوری رد عمل ہے؟ ایک جلی شے ہے؟ محض ایک سسکھی ہوئی شے ہے؟ محض انسانی ہے؟ یا اس میں کوئی مطلق عنصر بھی ہے؟ کوئی عنصر زمان و مکان اور ماحول سے دور رکھی ہے؟ کوئی عنصر ایسا بھی ہے جو انسان کی انسانیت ہی میں مضمر ہو؟۔

احساس حسن کے ایک خالص انسانی قدر ہونے کا بظاہر تو یہ کافی ثبوت معلوم ہوتا ہے کہ جانوروں میں کسی قسم کا فن لطیف وجود میں نہیں کسی جانور نے کوئی ڈرامہ نہیں تصنیف کیا۔ کوئی تاج محل نہیں بنوایا۔ کوئی بت نہیں تراشا۔ کوئی تصویر نہیں بنائی۔ مگر غور سے دیکھا جائے تو اس قسم کی جمالیات سرگرمیاں احساس جمال کے ساتھ ساتھ اس احساس کے اظہار کی سرگرمیاں بھی ہیں۔ اور ممکن ہے کہ احساس ہو اور اس کا اظہار نہ ہو۔ یا کسی اور طرح ہو۔ جمالیات کی اساس اظہار یا طرز اظہار پر رکھی نہیں جاسکتی کیونکہ لاکھوں آدمی احساس حسن رکھنے کے بعد اور اس سے متاثر ہونے کے بعد اس اثر کا اظہار کسی تعمیری اور تخلیقی سرگرمی کی صورت میں نہیں کرتے۔ وہ لطف مزید ہوتے ہیں۔ اور لطف بیکر خاموش رہ جاتے ہیں۔

اب اگر جمالیات کی اصل و بنیاد صرف احساس حسن ہی تک محدود سمجھی جائے تو بلاشبہ جانوروں میں موجود ہے۔ سانپ سپرے کی مڑی پرستانہ رقص کرنے لگتا ہے۔ سائنڈ لال رنگ دیکھ کر پیش میں آجاتا ہے۔ گائے موسیقی کی سُر اور نغمے پر دودھ زیادہ نکالتی ہے۔ کوئل برسات میں

مست ہو ہو کر کو کو کہتی ہے۔ اور بلبل بہار میں دیوانہ وار گانے لگتی ہے۔
غرض احساس حسن تو جانوروں میں ضرور ہے۔ اور یہ احساس سرگرمی کی
بھی صورت اختیار کرتا ہے۔ گو وہ سرگرمی اس طرح کی ہوتی ہے جیسی لطف
اندوز ہو کر خاموش رہ جانے والوں کی۔ مگر کوئل کی مستانہ اور مسلسل
کوک کو اور بلبل کے دیوانہ وار گھنٹوں چہکنے کو صرف خاموش قسم کی
لطف اندوزی قرار دینا درست نہیں معلوم ہوتا۔

اور کچر گو طیدر و وحوش فنون لطیفہ کے بعض اصناف مثلاً
بت تراشی، مصوری اور ادب سے عاری ہوں۔ کیا وہ بعضے اور اصناف
سے آشنا نہیں؟ کیا جانور گاتے نہیں؟ ناچتے نہیں؟ کیا جانور آواز
و حرکات کے وسیلے سے اظہار جذبات نہیں کرتے؟ اور کیا ایک فرد
کا اظہار دوسرا سمجھتا نہیں؟ اس سے متاثر نہیں ہوتا؟ اور اگر ایک
فرد گاکر اور نالج کر اظہار جذبات کرتا ہے اور اس کا گانا اور ناچنا دوسرے
کو متاثر بھی کرتا ہے تو کچر یہ کیوں نہیں کہا جاسکتا ہے کہ صرف احساس ہی
نہیں بلکہ اظہار بھی مخصوص انسانی قدر نہیں۔

مگر ان سمجھوں کے جواب میں کہہ دینا ممکن ہے کہ یہ افعال خواہ
کرنے والے خواہ متاثر ہونے والے کے شعور کی بنا پر نہیں بلکہ محض جلی
ہی، ممکن ہے ایسا ہی ہو۔ مگر کیا انسان کے افعال و حرکات سے تعلق
بھی ہی نہیں کہہ دیا جاسکتا؟ زیادہ سے زیادہ یہ بھی تسلیم کر دیا جائے
کہ اس میں غیر جلی یعنی سیکھے ہوئے اطوار کو بھی تھوڑا دخل ہے۔ یعنی یہ

کہ انسان کا احساس خالص جلی نہیں بلکہ کچھ سیکھا ہوا بھی ہے۔ اگر
اسکو تسلیم کر لیا جائے تو سیکھے اور اُن سیکھے کا تناسب اور ایک کے
دوسرے پر اثر انداز ہونے اور اس میں دخیل ہو جانے کا طریقہ اور
ترکیب دریافت کرنا ہوگا۔ اور اس سے جانور اور انسان کے
احساس حسن کی نوعیت میں کچھ ماہ الامتیاز قدریں معلوم ہو سکیں گی۔
مگر کیا جانور کے رد عمل میں کوئی آکموختہ عنصر نہیں ہوتا؟ کیا جیسے ایک
وحشی اور بربری قبیلے کا گانا اور رقص دوسرے قبیلے کو محفوظ اور سرور
نہیں کرنا اسی طرح سے ایک قسم کے جانور کا گانا اور ناچنا بھی دوسرے
قسم کے جانور کو موثر کرنے سے قاصر نہیں رہتا؟ یعنی دونوں حالتوں
میں خط اور لطف سیکھی ہوئی باتوں کا رد عمل ہے۔ معروضی نہیں رہتا
بالذات خود آواز و حرکات میں کوئی اثر ہوتا تو اس کا اثر عام ہوتا
اور وہ اپنے اثر کیلئے سیکھنے کا محتاج نہ ہوتا۔ اور ایک قبیلے اور ایک قسم
کے جانور کا گانا اور ناچ ہر قبیلے اور جانور کیلئے با اثر ہوتا۔ ایک قبیلے
کے آرٹ کا دوسرے قبیلے کیلئے بے اثر ہونا اور ایک جانور کے ناچ اور
گانے کا دوسرے جانور کیلئے بے اثر ہونا دونوں ایک طرح کی باتیں ہیں۔
اور دونوں اس اثر کے ماخوذہ اور غیر جلی ہونے کا ثبوت ہیں۔

غرض احساس جمال کی نفسیاتی گہرائیوں تک رسائی کا ہنر
کوئی طریقہ نہیں معلوم ہو سکا۔ اور یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اسکی بنیاد کس
عمق تک پہنچی ہوئی ہے۔ اس میں کوئی فطری اور جلی عنصر ہے بھی یا نہیں۔

اور محض من حیث انسان کے تمام انسانوں کے نفس میں کوئی عام اور مشترکہ احساس یا معیار و مقیاس مدفون ہے یا نہیں۔ اور یہ بھی اظہار من شمس ہے کہ اس میں سیکھا ہوا عنصر بہت خیل ہے۔ اکثر متقدم قوموں کا احساس اور معیار و مقیاس جداگانہ ہے مگر اشیاء مختلف ہیں اثر کے اظہار کے طریقے الگ ہیں۔ اور ان میں ترتیب مراتب محض اظہار عصبیت ہے کسی ایک کو کسی دوسرے پر ترجیح دینے کی کوئی وجہ نہیں بتائی جاسکتی اخلاقی قدروں کی طرح جمالیاتی قدروں بھی محض ماحول کی بازگشت معلوم ہوتی ہیں۔ ہندوستانی موسیقی کا اسکیل مغربی موسیقی کے اسکیل سے الگ ہے۔ یعنی ایک مخصوص آواز ایک جگہ ایک جگہ شے کا اعتبار رکھتی ہے اور دوسری جگہ نہیں علیٰ ہذا القیاس صورت، شکل، رنگ، سب کی قدروں جداگانہ ہیں۔ اور ان قدروں کا موازنہ مکانی فرقوں کے ساتھ ساتھ ایکسانی فرق کا بھی صاف پتہ دیتا ہے۔

جمالیاتی تجربوں اور احساس کی بنیاد تو آپ دیکھ چکے کہ حیاتی ہوتی ہے۔ اور آپ یہ بھی دیکھ چکے کہ حیاتی تجربے جو ادب زندگی اور ماحول کے زیر اثر آپس میں منسلک ہو جاتے ہیں۔ اور یہی گزشتہ اور منسلک تجارب جو تجیل میں محفوظ ہوتے ہیں عالم اضطراب اور پراختگی میں ایک تعمیری عمل میں لگ جاتے ہیں۔ یعنی نئے نئے انداز سے مربوط ہونے لگتے ہیں۔ اور گاہے گلاب سے پھول کو معشوق کی مہک سے معمور پاتے ہیں، گاہے چاند کے حسن کو آسکے حسن کے مقابل میں پھیکا

محسوس کرتے ہیں۔ اور گاہے پری اور علاء الدین
 کے چراغ جیسی چیزیں ایجاد کرتے ہیں۔ اور بعض دفعہ کسی تعمیری عمل
 میں لگ جانے کے بجائے ہی گزشتہ مسئلہ اور محفوظ تجارتی رہ
 وادی خیال سے گزرنے لگتے ہیں۔ اور چند لمحوں کیلئے ایک خود
 فراموشی کا عالم طاری کرنے اور ایک سیل ٹھیل و جذبات رواں
 کمر کے ایک انشراح اور انبساط کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ پہلی صورت
 میں ایک جمالیاتی عمل معروض وجود میں آجاتا ہے۔ اور دوسری صورت
 میں کچھ دیر کیلئے دولت لطف اپنی ہو جاتی ہے۔ یعنی حسیات اور حسیات
 پروردہ تخیل کے ذریعہ کبھی ایک عمل ظہور پذیر ہوتا ہے اور کبھی ایک
 جمالیاتی تجربہ۔ احساس جمال خواہ وہ عمل کی صورت میں ظہور پذیر ہو خواہ
 تجربے کی صورت میں، بہر حال بالواسطہ یا بلاواسطہ حسیات پر مبنی ہوتا ہے
 بلاواسطہ احساس منافع الاعضاء سے مربوط ہے گو وہ منافع الاعضاء کی
 رد عمل کے ایک دم مراد ف نہیں چنانچہ دونوں میں جو فرق ہے وہ پہلے
 بیان ہو چکا ہے۔ اور بالواسطہ احساس ظاہر ہے کہ حوادث زندگی کے
 ذریعہ مکسویہ اور ماحول سے ماخوذ ہوتا ہے۔ یعنی اُن حوادث زندگی
 اور ماحولی عناصر کا زائیدہ اور پروردہ جنہیں اسکی پرورش ہوئی ہو اور
 وہ ماخوذہ یا منسلک ہوا ہو۔ اس کے مکسویہ اور ماخوذہ ہونے کا نظریہ
 دراصل مواد کے فقدان کی وجہ سے مروج رہا گو اس میں اور چند چیزیں
 بھی دخل تھیں مثلاً تجرباتی طریق کار کی طرف سے لاپرواہی، حسیاتی فلسفے

کی کساد بازاری اور عقلی فلسفہ کی گرم بازاری وغیرہ وغیرہ جن کا مختصر ذکر
 ہو چکا ہے۔ غرض یہ احساس کچھ تو منفعتی، اور کچھ منافی بنیادوں پر
 زمان و مکان کے زیر اثر خاص خاص طریقوں پر تعمیر شدہ یعنی سیکھا
 ہوا ہوتا ہے۔ مگر سیکھنا کوئی ضروری نہیں کہ شعوری ہو۔ سب سے بڑا
 معلم ماحول ہے اور غیر شعوری تعلیم کی مقدار شعوری تعلیم کی مقدار سے
 چند در چند زیادہ ہے۔ غیر شعوری معلموں کی تعداد لا انتہا ہے۔ یہ تعلیم عالم
 وجود میں پہلی سانس لینے کے ساتھ شروع ہو جاتی ہے۔ اور تقریباً تمام
 آخر جاری رہتی ہے۔ اور ہر سبق آئندہ سبق اور سبق آموزی کی صلاحیت
 میں دخیل ہوتا ہے۔ اور رفتہ رفتہ وہ حیاتی و تجرباتی زنجیر مربوط اور
 منسلک ہو جاتی ہے جسکی کرطیاں اس طرح کی ہوتی ہیں کہ کسی ایک کی
 جنبش اور کرطیوں کو بھی متحرک کر دے اور اس طرح ایک سیل تخیل و
 جذبات رواں کر کے چند لمحوں کے لئے ایک خود فراموشی کا سا عالم طاری
 کر کے باعث انشراح و انبساط بن جائے یعنی لطف بخش ہو جائے۔
 کہ یہی ماخوذہ اور سیکھا ہوا عنصر احساس جمال، جمالیاتی تجربہ اور اسباب
 لطف میں حریف غالب ہے۔ یہ تو اظہر من الشمس ہے۔ مگر بلا واسطہ
 منفعتی رد عمل کے طور پر بھی اس کا بالکل امکان ہے۔ گو یہ درست
 ہے کہ یہ امکان بہت مخصوص اور محدود حالتوں میں تکمیل کو پہنچتا ہے
 وجہ اسکی یہ ہے کہ بالعموم جس طرح کے جمالیاتی نظارے یا عمل مشاہدے
 اور تجربے میں آتے ہیں وہ کم و بیش پیچیدہ اور مرکب ہوتے ہیں۔ مگر یہ کہ

اس میں کوئی فطری اور جبلی اور کوئی عالم گیر اور آفاقی عنصر بھی موجود ہوتا ہے یا نہیں قطعیت کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا۔ مکانی اور زمانی فرقوں کی موجودگی ہر ایک وقت مانو وہ اور مکتوب ہونے کی تائید اور فطری و جبلی ہونے کی تنقیص کرتی ہے قومی اور مقامی جمالیاتی احساس اور قدریں جدا گانہ ہیں۔ اور جدا گانہ اس لئے ہیں کہ وہ متفرق ماحول میں مکتوب اور مانو ہوئے ہیں۔ کوئی فطری و جبلی اور آفاقی اور عالم گیر عنصر ہنوز دریافت نہ ہو سکا۔ غالباً اس لئے کہ یہ موجود ہی نہیں ہیں اس لئے کہ یہ انسانی نفسیات کی ایک ایسی شے میں مدفون ہے جہاں ہنوز رسائی نہ ہو سکی تحقیق پر دروازہ بند نہیں کر دیا جاسکتا۔ آئندہ کیا برکت ہو جائے گا اسی وقت نہیں کہہ دیا جاسکتا۔ اور موجودہ علوم کا سرمایہ بہت فرومایہ ہے۔ مگر جہاں تک اس سرمایے کی بنا پر کہا جاسکتا ہے وہ یہی ہے کہ تا اس دم اس طرح کے کسی عنصر کا پتہ نہیں چلا۔ مگر بلا واسطہ منافع و رد عمل کے طور پر جمالیاتی تجربے کے ہونے کے امکان کا نظریہ اگر درست ہے تو کوئی تعجب نہیں کہ کوئی فطری اور آفاقی بھی دریافت ہو جائے۔ یہ نظریہ من حیث ایک نظریہ کے نیا نہیں۔ مثلاً برک کی تصانیف میں اس کی بھلک صاف موجود ہے۔ اور کسی یا ایک منفرد شے مثلاً ایک نئی نغماتی سر یا رنگ میں جمالیاتی قدر کی موجودگی کا اعتراف جو کانٹا وغیرہ میں ہے وہ بھی دراصل منافع و رد عمل کے نظریے کا شریا ہوا اعتراف ہے۔ اور اب جدید علم النفس کے "تھرش پولڈ" کی دریافت اور اس تھرش پولڈ کے

ماحول کے اعتبار سے تغیر پذیری کی تحقیق نے اس دعویٰ کا دروازہ
کھول دیا ہے کہ تمام محسوسہ قدریں ایک زیریں اور بالائی حد کی پابند
ہیں۔ ان زیریں اور بالائی حدود کے اندر ہی ممکن ہیں۔ اور ریاضی
قدروں پر مبنی ہیں۔ یعنی گویا جمالیاتی قدروں کی حدیں مقرر ہیں۔
ان کا ڈھانچہ اور خاکہ متعینہ ہے اور جو کچھ بھی فرق ممکن ہے وہ
اس ڈھانچے اور خاکے کے اندر ممکن ہے۔ گویا کہ ایک بہت اچائی
یا مفصل، نامیزہ اور عام خاکہ ایسا بھی ہے جو فطری اور عالمگیر قرار
دیا جاسکے۔ یعنی اگر اس کے مشتملات اور محتوبات کو ایک بہت تغیر پذیر
جنس قرار دی جائے، یہی باتوں کو نظر انداز کر دیا جائے، اور بہت موٹی
موٹی جنسیں بنالینے پر اکتفا کی جائے تو بظاہر ایک عالمی پہلو بھی قدروں
کو دیا جاسکتا ہے۔ اور اس عالمی پہلو کے حامل ہونے کی وجہ سے ایک ہلکا
سائبہ اسکے فطری ہونے کا پیدا کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً ایک بونٹ
بھر کا بونا ہر جگہ مضحکہ انگیز معلوم ہو گا۔ اور ایک تار برابر عورت ہر جگہ
نامطبوع نظر آئے گی۔ اس وجہ سے ایک انداز کے میانہ قد کو خوش آئند
کہہ سکتے ہیں۔ اور انسانی حسن کے مقیاسوں میں "قد" بھی شامل ہو سکتا
ہے۔ مگر جالیٹا "یہ قد" ہے یہ وہ لفظ جو ضرر مندہ معنی ہوا۔ "کے جنس کی
ایک شے ہو گا۔ اسکا جمالیاتی یعنی جسمانی محتوی اس قدر تغیر پذیر ہو گا کہ
جب تک اسکو تفصیل اور تخصیص میں تبدیل نہ کیا جائے یہ درحقیقت کوئی
جمالیاتی قدر ہی نہ ہو گا جمالیاتی قدریں محسوسہ ہوتی ہیں انکی بنیاد و اساس

حسبیا پر ہوتی ہے۔ ان قدروں کا حسیاتاً مضرب اثر ہونا لازم ہے ورنہ کوئی رد عمل ہی نہ اٹھاسکے گا۔ فتنہ بخشہ "قد" نہیں ہوتا بلکہ ایک خاص انداز کا قد ہوتا ہے۔ وہی قد جو ایک جگہ بے ڈول محسوس ہو دوسری جگہ قیامت ہو جائے۔ یعنی ایک جگہ محرک احساس اور دوسری جگہ نہیں۔ ایک جگہ ایک جمالیاتی قدر کا حامل اور حسین، اور دوسری جگہ نہیں۔ اور جس مقام پہ پہنچ کر کوئی قد اس طرح کی تحرکی طاقت سے معیور ہو جائے تمام تر ماحولی زادہ اور پروردہ ہوتا ہے حسن، حسین اور احساس حسن کی قدرت اور اہمیت تمام تر ماحوذہ ہیں۔ یہی آنکھیں ہندوستان میں حسین نہیں مان سے ہندوستان میں احساس حسن تحرک میں نہیں آتا۔ علیٰ ہذا القیاس انگلستان میں کالی آنکھیں بے قدر ہیں۔

اب ایک سوال یہ ہوتا ہے کہ سارے ہندوستان میں کالی آنکھیں اور سارے انگلستان میں نیلی آنکھیں کیسے جمالیاتی قدریں بن گئیں؟ جواب پھر وہی ہے کہ ایک بہت اجمالی، نامنصل، نامنیزہ اور عام طور پر تو آنکھیں جمالیاتی قدریں قرار دینا درست ہے۔ مگر دراصل جمالیاتی قدریں ہر شخص کی اپنی اپنی الگ ہوتی ہیں۔ ایک آنکھ ہم کو حسین اور لطف پرور معلوم ہوتی ہے۔ آپ کو نہیں۔ ایک عورت آپ کو بغاوت حسین معلوم ہوتی ہے۔ ہم کو نسبتاً حقور لگتا ہے۔ اور کسی تیسرے شخص کو مطلقاً نہیں۔ کیونکہ ہم عینوں کے ماخذ یعنی ماحولی حالات مختلف تھے۔ اور ماخذ جدا گانہ ہونے کی وجہ سے حاسے اور اور طرح سے متاثر ہوئے۔ احساسات اور اور

طرح سے پرورش پائے۔ تحریکات اور اور طرح منسلک ہوئے۔ یعنی
 ماخوذہ قدریں مختلف ہو گئیں۔ مگر ماخذ یعنی غیر شعوری تعلیم و تربیت
 کے ذرائع اور معلمین لاکھوں اور کروڑوں انسانوں میں تقریباً مشترک
 ہوتے ہیں۔ جغرافیائی، سماجی، سیاسی، مذہبی اور اسی قسم کے ماحولی حالات
 تقریباً ایک جیسے ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے کھوڑے کھوڑے ہندوی اور
 تفصیلی فرقوں کے ساتھ تعلیم بھی گویا ایک جیسی ہوتی ہے۔ احساسات
 بھی ایک ہی جیسے پرورش پاتے ہیں اور ماخوذہ قدریں بھی ملتی جلتی ہوتی
 ہیں۔ تمام ہندوستانیوں نے برسات کی کالی کالی بدلیوں کے ٹکڑوں
 کو فضاؤں میں قبل مست کی طرح آوارہ دیکھے ہیں۔ کوئل کی مست کو کوئل
 سنی ہے۔ اور حسینوں کی کالی کالی آنکھیں دیکھی ہیں اس وجہ سے اکثر
 ہندوستانیوں کے حاسے ان سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور اکثریوں کے
 تحریکات میں یہ منسلک بھی ہو گئیں ہیں اور اکثریوں میں ان کے نظارے
 ایک لطف پرورد عمل بھی ابھار دیتے ہیں۔ اور چونکہ ہندوستانیوں
 کا جو ماخذ ہے اور جو ان میں مشترک ہے اور جو اس وجہ سے وہاں
 مشترکہ قدریں ماخوذ بھی کر دیتا ہے۔ انگلستان کے لوگوں کا جو
 ماخذ ہے اور جو ان میں مشترک ہے اور جو وہاں اس وجہ سے مشترکہ
 قدریں بھی ماخوذ کر دیتا ہے اس سے الگ ہے۔ اس وجہ سے یہاں
 کی ماخوذہ قدریں وہاں کی ماخوذہ قدروں سے الگ ہیں۔ حسن،
 حسین اور احساس حسن کی قدرت تمام تر ماخوذہ قدریں ہیں۔ اور انکا

ماخوذ ہونا مقامی قومی اور نسلی مذاق کی ہم آہنگی اور اور دوسرے مقامی قوم اور نسل کے مذاق سے جداگانہ ہونے کا ذمہ دار ہے۔ ورنہ کچھ مقامی اور قومی ہم آہنگی اور اور دوسرے مقام اور قوم سے اختلاف کی بجائے اور کوئی تاویل نہیں کی جاسکتی کہ جمالیاتی قدرتی تباؤ مافیہا، ہوش حواس، اور سیکھنے اور ماخوذ کرنے کی قدرت سے قطعی معلق ہیں۔ اور کسی غیبی قوت نے بیسیوں طرح کی مختلف قدریں وضع کر کے بلا کسی لحاظ و خیال کے مختلف اقوام کے ساتھ مخصوص کر دی ہیں اور وہ تبدیلیچ ان پر مکشوف ہو رہی ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ عقلی فلاسفہ نے تو حسن کو ایک عالم گیر وحدانی قدر اور قدرت احساس کو ودیعی قرار دیکر مقامی، نسلی، زمانی، اور حیاتی علائق سے اسکو منزہ کر دیا ہے۔ یعنی حسن ایک عالم گیر وحدانی قدر ہے اور اس کے احساس کی قدرت ودیعی ہے۔ وحدانی اس معنی میں کہ نعمت اور مورجیسی دو مختلف حواسوں کے ذریعہ محسوسہ اشیا میں، یا ایک ہی حاسہ باصرہ کے ذریعہ محسوسہ رنگ اور ہیات جیسے مختلف اشیا میں من وعن وہی ہے۔ یعنی محسوسات ایک عقلی مدد کو جنس ہے۔ اور عالم گیر ان دونوں مفہوموں میں کہ از شرق تا غرب ایک ہے اور کسی زمانی اثر سے بے نیاز ہے۔

جو سراب کے نیچے دوڑیگا نشہ رہے گا۔ جو ریگستان میں مچھلی کے شکار کو نکلے گا خالی ہاتھ آئے گا اور جو سمندر میں شتر مرغ کے لئے جال ڈالے گا محروم واپس آئے گا۔ تمام عقلی فلاسفہ کا ہی حال ہے۔ وہ حسن

جیسی بدیہی حسیاتی جنس کو عقلی دنیا میں ڈھونڈتے ہیں وہ جن کو حیات سے
الگ کر کے ایک غیر حسیاتی شے بنا دینا چاہتے ہیں۔ وہ جو اس کے ذریعہ
جو شے محسوس ہو اس کو محض ایک فریب اور شعبہ سمجھتے ہیں۔ مجھے اس نظریے
کے صحیح و غلط ہونے سے بحث نہیں۔ ممکن ہے ایسا ہی ہو۔ اور ممکن ہے
جو اس کے ذریعہ محض شعبہ اور فریبوں ہی تک رسائی ہو سکتی ہو مگر کیا شعبہ
اور فریب کا کوئی وجود نہیں؟ کیا کسی بہرہ روپا کھرے ہوئے شے کا ظاہر کا
روپا محض نیست کے برابر ہے؟ آخر بہرہ روپ کے وجود کو کیوں نہیں ایک
حقیقت تسلیم کیا جاسکتا؟ آخر بہرہ روپ بھی ایک شے ہے اور جو روپ
نمایاں ہوتا ہے اسکی بھی ایک حقیقت ہے۔ جو اس کی اگر اسی روپ تک
رسائی ہے تو اسی روپ کو رسائی کی آخری منزل سمجھنا چاہیے۔ مجھے اتمام حجت
کیلئے کھوڑی دیر کے واسطے یہ فرض کر لینے میں کوئی زحمت نہیں کہ محسوسات محض
فریب اور شعبہ ہیں۔ مگر عقلیوں نے اس فریب اور شعبہ کے پھرے
میں جو فریب کھائے ہیں وہ حسن کے محض ایک حسیاتی شعبہ فرض کر لینے
سے کہیں زیادہ مجہول ہیں۔ بہرہ روپ کو بہرہ روپ فرض کر لینا اور من حیث مبین
نظر ایک شے کے اس کے خواص و عوارض اور جزئیات و تفصیلات بیان کرنا ایک
بامفہوم فعل ہو سکتا ہے اور تماشا یوں کیلئے بھی لیک لطف کا ذریعہ ہو
سکتا ہے۔ مگر بہرہ روپ کے اندر بھی ہوتی تازین کے خدو خال کا بیان ایک
ہذیان ہے۔ اور تماشائی کے نقطہ نگاہ سے عبث۔ اس سچ پر پیش نظر جو کہ
تماشا ہے اس سے لطف اندوز ہونے کیلئے سمیجر کے پس پردہ کارروائیوں

کا سراغ نا ضروری نہیں۔ اور اس کا ہر ان خود تماشے کا بیان نہیں بلکہ
 عقلی فلسفی تماشے سے غرض کہاں بکھتے تھے جو وہ اسکی طرف توجہ کرتے۔
 تماشہ دیکھنا تو ایک عامی کا شعار تھا اور خط نفس ایک مہوس کی قابل نفس
 مہوس پرستی فلسفہ کو مشاہدے اور تماشے سے غرض نہیں۔ وہ درائے
 مشاہدات اور تماشہ ایک شے کی تلاش میں ہے۔ اگر افلاطون، کانٹ اور
 ہگل وغیرہ کو یہ «درائے مشاہدہ» اور «پس تماشہ» سے غلو اور انہماک
 نہ ہوتا تو وہ کیا کرتے۔ نہیں کہا جاسکتا مگر ان کے اس غلو اور انہماک نے
 ایک منزل اور لائحہ عمل مقرر کر دیا جس میں اس کا امکان ہی نہ تھا۔ وہ دراصل
 حسن کے تماشائی تھے ہی نہیں۔ اور نہ صرف تماشائی ہی نہ تھے بلکہ اس کے
 بچے، بے لوث متلاشی بھی نہ تھے۔ وہ حسن شے کے پیچھے سرگرداں تھے اس
 کے پیچھے آوارہ گردی میں یہ شے بھی سرراہ مل گئی اور اسی کی لپیٹ میں
 آگئی حسن کی عقلی تاویل دراصل حسن کی تاویل ہی نہیں۔ بلکہ عقل کی ہمہ
 گیری کا ایک شعبہ ہے۔ مگر ان فلاسفہ کے راہ میں صرف اس کا فلسفیانہ
 اور عقلی انہماک ہی نہ تھا بلکہ اس زمانے کے حالات بھی تھے۔ کیونکہ جب وہ
 فنون لطیفہ پر نظر ڈالتے تھے تو ان کے پیش نظر وہ عمل اور ان عملوں میں
 وہ جمالیاتی قدریں ہوتی تھیں جو تقریباً تمام تر یونانی روایات سے وابستہ
 تھیں۔ مہنوز نہ یورپ میں ان روایات کے خلافت علم بغاوت اٹھا تھا
 جو فلاسفہ کو متبادل اور متقابل قدروں میں موازنے اور مقابلہ کا موقع
 فراہم کرتا۔ اور نہ نقل و حمل کے وسائل اتنے سہل اور کافی ہو چکے تھے

کتبائلی اور مشرقی نمونے مغرب میں کافی مقدار میں پہنچ سکیں اور ایک
 دوسرے ڈھنگ کی قدریں تقابل کیلئے پیش کریں۔ فنون میں انکے سامنے
 یونانی قدریں ہوتی تھیں اور یہ قدریں تمام تر مرتبہ اور موضوعات تھیں۔
 یونانیوں نے حسن کو ایک فرضی قالب دے رکھا تھا، ایک مثالی حسن بنا
 رکھا تھا جس نے یاضیاتی تناسب میں مبدل اور شکل ہو گیا تھا۔ مثلاً
 انسانی اعضا کی تناسبی ربطیں متعین تھیں۔ عمارتوں کے مختلف ٹکروں کے
 آپس کے تناسبات مقرر تھے مثلاً یہ کہ لمبائی اور چوڑائی میں یہ تناسب
 ہونا چاہیے اور پچائی یا فیل یا یونگی گھیر اتنی ہونی چاہیے وغیرہ وغیرہ
 یہ مثالی قدریں بلا چون و چرا امر تھیں۔ اور یونانی فلسفے کے زور اور
 یونانی عملوں کی اصلی معیار نے انکے بالذات مطلق ہونے کا ایک نظریہ عام
 کر دیا تھا۔ آج کل تو نقل و حرکت کی سہولت نے جمالیاتی قدروں کو
 بھی مسافر کر دیا ہے اور تمام عالم میں متقابل اور متباد کہ قدریں
 گشت لگا رہی ہیں۔ مگر اس زمانے میں یہ بات نہ تھی۔ اور مغربی فلسفیوں
 کے سامنے صرف وہی قدریں تھیں جو یونانی فن کاروں نے اختراع
 کی تھیں۔ اور یہ مثالی اور فرضی تھیں یعنی ان کی تعین میں ایک شاہ
 عقل کی کار آزمائی کا بھی تھا۔ یہ تمام غیر مفرونی اور منتشر تھیں انسانی
 حسن کی جو منتشر اور مثالی تخیل تھی عالم و مافیہا میں وہ ایک عنقا تھی۔
 اور صرف فکر و عقل کی راستہ تھی۔ اس عقل پرورد، مرتبہ تراشیدہ
 اور موضوع «حسن» اور اسکے پس منظر میں جو نظری تخیل تھی اس نے حسن

کے ایک عقلی جنس کی شے قرار دینے میں تقویت ہو نہ پائی۔ فلسفیوں نے
 حسن کو ایک عقلی جنس قرار دیدیا۔ ایک عالمگیر شے قرار دیدیا۔ مگر مسئلہ
 ذرا پیچیدہ ہو گیا ہے۔ کیونکہ ایک طرح سے فنون کی دنیا ہی یہ یک وقت
 اندر سے بدل گئی ہے۔ اور پھیل بھی گئی ہے۔ جدید مغربی فنی تحریکیں
 یونانی روایات کے خط مستقیم میں نہیں یعنی یہ مثالی حسن کی حلوہ گریاں
 نہیں۔ اور شرقی یا قبائلی فنون نظر انداز نہیں کئے جاسکتے۔ مواد کے
 اس دو گونہ تغیر و تبدل نے فلسفیوں کے ذہنی عقلی نظریے کا کھوکھلا پن
 اب اس قدر نمایاں کر دیا ہے کہ اس میں کچھ جان ہی نہیں رہی۔ اس کو اب
 وہ تقویت بھی حاصل نہیں جو یونانی مثالی حسن کی تخیل اور اسکے لاکلام
 رواج سے حاصل تھی۔ اب یا تو حسن کی ایسی تعریف وضع کرنی ہوگی جو
 اس سارے کے سارے مواد پر حاوی ہو۔ یا اس نظریے میں ترمیم کرنا ہوگا
 کہ فنون لطیفہ حسن کے حامل ہوتے ہیں کیونکہ فلسفیوں کی یونانی زدہ
 تعریف کے اعتبار سے یہ سب کی سب «نا حسین» ہیں۔ یا پھر جوابات
 کے مسائل کو فلسفے کی گتھی سے ہٹا کر حسن کی عقلی کے بجائے کوئی نفسی
 تعریف کرنی ہوگی۔ اور حسن کو ایک نفسی قدر قرار دینا ہوگا۔ یعنی کسی
 طرح کا محرک جو کسی شخص میں کسی طرح کا رد عمل ابھار دے۔

حسن کے مسئلہ کو ایک نفسیاتی مسئلہ اور حسن کو ایک نفسی قدر بنادینے
 کے عوارض و نتائج بہت دور رس ہیں۔ اس صورت میں حسن مطلق یعنی
 ایک قدر مجرد، نفس نفیس بالذات قائم، حسین اشیاء اور محسوس کر نیوے

نفوس سے منفرد، کوئی شے نہیں قرار پاسکتی۔ نفسیاتی تعریف اضافی اور اعتباری ہوگی۔ دو چیزوں کے درمیان رشتے کی صورت میں ہوگی۔ یعنی ایک چیز حرکت کے طور پر ہوگی اور ایک ذات حرکت میں آئے گی۔ اور اس حرکت کی داخلی کیفیت ایک خاص نوعیت کی ہوگی۔ علم الوجود اور فن العلم والوں نے ہر صفات کی معروضی اور خارجی اور باخودی اور داخلی دو قسمیں قائم کر رکھی ہیں وہ خارج از بحث ہو جائیں گی۔ اور حقائق کے علم کے امکان وغیرہ کے جھگڑے ختم ہو جائیں گے۔ غرض مسئلہ فلسفے کے عالم بالا سے اتر کر جو اس وحشیات کی دنیا کے دلوں میں چلا آئے گا وہ تجرباتی طریقے پر قابل تحقیق ہو جائے گا جیسا کہ بہترے علوم و فنون کی تاریخ میں پیش آچکا ہے کہ ایک مدت تک عقلی قیاس آرائی اور فلسفہ کا تختہ مشق رہ کر اب اس کی زد سے باہر ہو گئے ہیں۔

تو حسن گویا ایک طرح کا حرکت ہے جو کسی ذات میں ایک خاص طرح کا رد عمل ابھار دیتا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ ہائیڈروجن بھی ایک حرکت ہے جو آکسیجن میں ایک خاص طرح کا رد عمل ابھار دیتا ہے۔ اور اس تعریف کے اعتبار سے ہائیڈروجن کو "حسن" قرار پانا چاہیے۔ مگر اس تعریف کے اعتبار سے بھی ہائیڈروجن "حسن" نہیں قرار پاسکتا۔ کیونکہ یہ تعریف علم النفس کی روشنی میں کی گئی ہے اس وجہ سے رد عمل ابھرنے والی ذات یعنی رد عمل ابھرنے کا مکان ایک انسان کو قرار دینا چاہیے۔ اسی طرح علم النفس میں بذات خاص خالص کیمیائی رد عمل سے بحث نہیں ہوتی۔ بلکہ حاسوں اور تخیل کے ذریعہ جو رد عمل ابھرتا ہے وہ زیر بحث ہوتا ہے۔ یعنی رد عمل کی زنجیر کی پہلی کڑی بلا واسطہ یا

بالواسطہ حسباتی ہونی چاہیے یعنی نفسیاتی محرک یا محسوسہ یا مصورہ ہوتا
 ہے۔ اس وجہ سے حسن کوئی ذات نہیں قرار دی جاسکتی بلکہ کسی ذات میں
 کوئی محسوسہ صفت قرار پائے گی۔ تو حسن کو یا کسی ذات میں وہ صفت ہے
 جو کسی شخص میں ایک خاص طرح کا رد عمل ابھار دے سکے۔ اس رد عمل
 کی نوعیت یعنی اک جمالیاتی تجربے کی اندرونی کیفیت ہی وہ نامذکورہ
 عنصر تھا جسکی بنا پر باؤم گارتن کی خدمات کے سلسلے میں جمالیاتی
 تجربے کا جس قدر ذکر ہوا تھا وہ جامع ہونے کے باوجود مانع نہ ہو سکا
 تھا وہاں پر رد عمل کی نوعیت بہت تعمیم کے ساتھ بیان کر دی گئی تھی۔
 وہاں پر صرف یہ بتا کر بس کر لیا گیا تھا کہ جمالیاتی تجربہ ایک ایسا تجربہ
 ہے جو حاسول اور تخیل کے ذریعے ابھرا ہو۔ یعنی وہ اک محسوسہ اور متصورہ
 کیفیت ہوتا ہے۔ مگر مانع ہونے کیلئے اس جامع تعریف کی کچھ اور جزئیہ کیفیت
 بھی مقرر ہونی چاہیے۔ یعنی اسکی اندرونی کیفیت کبھی کبھار متعین اور
 مقرر کرنی چاہیے۔ میرے خیال میں یہ اندرونی کیفیت ایک عام انشراح
 اور انبساطی کیفیت قرار دینی چاہیے۔ اس عام انشراح اور انبساطی کیفیت
 کو میں "لطف" قرار دے چکا ہوں۔ تو گویا حسن کسی ذات کی وہ صفت
 ہے جو کسی شخص کیلئے وجہ لطف ہو۔ حسن ایک صفت ہے جو تمام تر محسوسہ
 ہے۔ اور اس کا اثر ایک نفسیاتی رد عمل ہے جو خواہ بلا واسطہ خواہ بالواسطہ
 حسیات سے ملحق ہے۔ اور اگر عقل و فکر کوئی منفرد اور مستقل شے ہے
 تو محرک کے بسیط بحیدہ اور مرکب ہونے کی صورت میں رد عمل ابھرنے
 میں ایک ذہنی عنصر کے دخل ہونے کا بھی امکان ہے۔ گو اس صورت
 میں بھی رد عمل کا آغاز اور انجام دونوں حسیات سے مربوط ہوتا ہے۔

اور ذہنی عنصر ایک لائمی زنجیر میں صرف ایک کڑی ہوتا ہے۔ حسن ایک مفرد
 شے مثلاً ایک واحد سر یا رنگ کے داغ میں بھی پایا جاسکتا ہے۔ اور ایک
 بسیط اور مرکب شے مثلاً ایک نغمے اور ایک تصویر میں بھی پایا جاسکتا ہے۔
 مفرد شے کا حسن تو ظاہر ہے کہ رد عمل بھی مفرد ہی قسم کا ابھارے گا۔ مگر
 مرکب اشیا کے حسن کا رد عمل کچھ اس طرح کا ہوتا کہ اس کی تاویل میں اختلا
 کی خاصی گنجائش ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ایک مرکب شے کو نہ تو صاف
 وحدانی کہا جاسکتا ہے۔ نہ صاف صاف محض ایک مجموعہ یا مخلوط مثلاً
 پانی جو دو کیمیائی عناصر کا ایک مرکب ہے اسکو نہ تو صاف صاف مفرد
 عناصر کا محض ایک مجموعہ کہہ دینا ممکن ہے اور نہ یک سخت اس کو اس
 طرح کا ایک مفرد قرار دیدینا ممکن ہے۔ ہر طرح کا اس کے عناصر ہائیدرجہ
 اور آکسیجن کو قرار دیتے ہیں پانی ہائیڈروجن اور آکسیجن کا صرف ایک
 مخلوط نہیں جس میں مخلوط عناصر اپنے اپنے مفرد حالت پر برقرار ہوں۔
 اور نہ وہ کوئی مفرد شے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ وہ تو ایک مرکب ہے
 جسکی بذات خاص ایک انفرادی حیثیت ہے اور جو بعض اغراض مقاصد
 کیلئے ایک وحدانی شے متصور ہوتا ہے۔ اور بعض اغراض و مقاصد کیلئے
 دو عناصر کا صرف ایک مجموعہ۔ اس میں اس کے اجزاء ترکیبی ایک دوسرے
 میں واصل ہو کر اپنی انفرادیت کھودیتے ہیں۔ اور ایک بالکل دوسری
 طرح کی شے میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ انکی انفرادیت اکثر تو کھوئی ہی
 رہتی ہے۔ مگر بعض مواقع پر عود بھی کر آتی ہے۔ مرکبہ حسین اشیا کا رد عمل
 اسی قسم کا ایک مرکب اثر ہے۔ اکثر اغراض و مقاصد کیلئے تو وحدانی
 شے۔ مگر بعض اغراض و مقاصد کیلئے ایک غیر وحدانی شے۔ اثر کے

ہونیکے اسباب خود محرک ہی کے مرکب ہونے میں مضمر ہیں مثلاً اسی
ایک گلاب کے پھول کو لیجئے جسکو آپ دیکھ چکے ہیں کہ یہ بیک وقت
باصرہ اور شامہ پر اثر انداز ہو جاتا ہے بلکہ باصرہ ہی پر رنگ و ہیأت
کے ذریعہ دو گونہ اثر کرتا ہے۔ تو اب سوال یہ ہوتا ہے کہ آیا حاسو یا
اور تخیل پر گلاب کا یہ نقیاتی رد عمل یعنی جمالیاتی تجربہ ایک حدائی
تجربہ ہے۔ یا چند اجزاء پر مشتمل ہے۔ اس کا جواب اس اصول پر مبنی
ہے کہ ایک زنجیر اور اسکی کرڑیوں میں کیا رابطہ ہے۔ ایاز زنجیر
ایک واحد قرار ہے اور کرڑیوں کا بذات خاص کوئی منفرد وجود نہیں
یا ہر کرڑی کا بذات خاص فرداً ابھی کوئی وجود تسلیم کیا جائے۔
مثلاً گلاب کے پھول کا جو باصرہ، شامہ اور لامسہ پر اثر ہوتا ہے
اور خود باصرہ پر جو دو گونہ اثر ہوتا ہے وہ سب مل جل کر کسی واحد
تجربے میں مبدل ہو جاتا ہے یا الگ الگ برقرار رہتا ہے۔ اب اگر
گلاب سے جو لطف حاصل ہوتا ہے اسکو ملحوظ رکھا جائے تو اس پر لطف
تجربے کو وحدائی کے سوا کچھ نہیں کہہ سکتے۔ اور اگر جن ذرائع سے وہ
ابھرتا ہے انکو بھی ملحوظ رکھنا چاہیں تو اس کی نوعیت ایک مرکب کی جانی
ہے۔ یہ کہا جا چکا ہے کہ جمالیاتی محرکات جن صورتوں میں بالعموم
مشاہدے اور تجربے میں آتے ہیں وہ بسیط پیچیدہ اور مرکب ہی ہوتے ہیں۔
مفرد اور مجرد محرکات کا سامنا بہت کم ہوتا ہے۔ بالعموم ہی ہوتا ہے کہ
چند حاسے اور حاسوں کے واسطے سے تخیل اور جذبات متنوع طریقے پر
اور یہ یک وقت متاثر ہوتے ہیں یعنی ایک بہت ہی مختصر زمانی مدت میں کئی
درجے متعدد تجربات ہو جاتے ہیں۔ اور لطف جزوی تفصیلات کے بلا لحاظ

اور بلا تمیز حاصل ہوتا ہے۔ گلاب کے پھول کی باصرہ، شامہ، لامسہ اور
باصرہ پر دو گونہ اثر اندازی میں زمانی تمیز ناممکن ہے۔ اور مھوولہ لطف میں
مختلف حاسوں کا حصہ نکالنا جمالیات کے مقصد ہے۔ کیونکہ جمالیاتی
تجزیہ تو وہ اجمالی مرکب ہے خواہ اس اجمالی مرکب میں مختلف حاسوں کا
حصہ کچھ بھی ہو۔ مگر یہ اپنی جگہ پر درست ہے کہ اسکی وحدت کسی مفرد عنصر
کی سی نہیں ہے۔ بلکہ ایک مرکب کی سی ہے۔ اور بعض اغراض و مقاصد
مثلاً تنقید، خراج احساس کی دریافت یا تحلیل نفسی وغیرہ کیلئے مفرد
اجزاء پر مشتمل شمار کیا جاسکتا ہے۔

آپ کو یاد ہو گا کہ تھوڑا پیشتر ایک سوال یہ اٹھا تھا کہ آیا جتنی بھی چیزیں
حسین محسوس ہوتی ہیں وہ سب کی سب کسی واحد یا چند مگر مشترک قدر
کی حامل ہونے کی وجہ سے حسین محسوس ہوتی ہیں یا پھر اس وجہ سے کہ وہ
سب کی سب ایک پر لطف احساس ابھار دیتی ہیں۔ یعنی آیا مور اور غم
جیسی دو بالکل مختلف جنموں کی اور دو حاسوں کو متاثر کرنے والی اشیاء
میں کوئی قدر مخصوص حسن و موجود ہے اور حسن ایک مخصوص قدر ہے
جو من و عن بذ کسی تغیر و تبدل کے اپنے مادی مکانات میں موجود ہوتی
ہے۔ اور مور اور غم اسی وجہ سے حسین محسوس ہوتے ہیں کہ یہ مخصوص قدر
دونوں میں جلوہ گر ہے۔ یا غم اور مر کے حسین معلوم ہونے کا راز یہ ہے
کہ دونوں مختلف اسباب کی بنا پر اور مختلف طریقوں پر ایک اس طرح
کار و عمل ابھار دیتے ہیں جو ایک عام اثر ارج اور انبساط یعنی لطف
کی صورت میں محسوس ہوتا ہے یعنی دونوں حسین تو ہیں مگر کسی قدر واحد
کی موجودگی کی بنا پر نہیں جو بذات خاص بالذات حسین معلوم ہونے کا

سبب ہے بلکہ چونکہ دونوں اپنے اپنے طور پر ایک ملتا جلتا رد عمل ابھارتے ہیں۔ ایک ایسا مرکب رد عمل ابھارتے ہیں جو اپنے جزوی اور تفصیلی فرقوں کے باوجود انشراح اور انبساط کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ان دونوں میں اس انشراح اور انبساط اور لطفت زار رد عمل ابھار دینے کی اہلیت کے علاوہ اور کوئی قدر مشترک موجود نہیں۔ یہی اہلیت دونوں کو حسین بنادینے کا سبب ہے۔ اور یہی اہلیت حسن ہے۔

حسن و رائے احساس کنندہ بالذات کوئی قدر نہیں جو ہر شخص کو یکساں اور ایک طرح متاثر کرے جس کا ہر شخص پر اور ہر ماحول میں یکساں اثر ہو بلکہ یہ ایک اضافی اور اعتباری قدر ہے۔ اور احساس کرنے والے کے احساس کی تربیت سے وابستہ ہے۔ یہ کوئی معینہ اور مقررہ قدر نہیں۔ بلکہ مرتبہ اور اتقائی قدر ہے۔ یہ کوئی ازلی اور دائمی قدر نہیں۔ بلکہ ایک بدلتی ہوئی قدر ہے۔ جو زمانہ و مکان کے اعتبار سے برقرار اور یکساں نہیں۔ یہ کوئی کمیزہ قدر نہیں جس کے احساس کیلئے کسی مہیزہ تو اس کی ضرورت ہو۔ بعض لوگوں کا باوجود اس ظاہری میں کوئی نقص نہیں ہونے کے غیر متاثر رہنا کسی مخصوص احساس کے فقدان کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ تو اس و احساس کی عدم تعلیم و تربیت کی وجہ سے ہے۔ ان کے حوادث زندگی کسی وجہ سے اس طرح کی قدروں کو اخذ کرنے میں مانع اور حالج آئے۔ اور صرف عامی ہی نہیں بعض قدروں کے احساس کی اہلیت اخذ کرنے سے عاری رہ جاتے بلکہ خواص تک اس نقص سے معر نہیں۔ چنانچہ کہا جا چکا ہے کہ بڑے بڑے مغربی فنکار اور نقاد مشرقی طرز کے حسن کے احساس سے قطعی عاری ہوتے ہیں علیٰ ہذا القیاس

مغربی طرز کے حسن کا احساس مشرق میں بہت محدود ہے۔ عوام کو
چھوڑ کر مغرب و مشرق کے خواص تک کا مشرق و مغرب کی قدروں
سے نامتناثر رہ رہ جانا کسی قدر مطلق کے نہ ہونے اور ماخوذ ہونے کا
بیک وقت ثبوت ہے۔

غرض کسی شے کا حسین ہو جانا یعنی حسن کی صفت سے معمور
ہو جانا ایک اضافی اور اعتباری بات ہے۔ اور حسن کے اسباب
یعنی کسی شے کی لطف پروری کی طاقت، احساس و جذبات و
تخیل کی تعلیم و تربیت کے تابع ہیں۔ اور میں عرض کر چکا ہوں کہ
در اصل ہر شخص کی اپنی اپنی جمالیاتی قدریں الگ ہوتی ہیں اور کوئی
شے ہر شخص کو مساوی درجے پر حسین نہیں معلوم ہوتی۔ ہر شے سے ہر فرد
میں ایک انفرادی رد عمل ابھرتا ہے۔ ہر شے کی ایک انفرادی تنقید ممکن
ہے۔ اور کسی فرد پر ایک غایت انفرادی روحانی تنقید کا باب بند نہیں
کیا جاسکتا۔ بلکہ بعض ماحولی حالات، یعنی احساس و جذبات و
تخیل کے غیر شعوری موجد اور تعلیم و تربیت کے معلمین، لاکھوں نقوش
میں مشترک ہوتے ہیں۔ اور مشترک رہتے ہیں اور بعض لاکھوں ہی
نہیں بلکہ گروہوں میں۔ اور پھر من حیث انسان مارے انسانوں
کے۔ جو اس ظاہری تقریباً یکساں ہیں۔ اور انسانی احساس کی قدرت
کی بالائی اور زریں سطحیں تقریباً مقرر ہیں۔ قوت امتیاز و تمیز یعنی تمیز
ہولڈ کا مقام تقریباً مساوی ہے۔ اس وجہ سے یاخوذہ قدریں کم و
بیش ملتی جلتی ہیں اور بہت عمیم کے ساتھ جمالیاتی قدروں کا ایک
ڈھانچہ اور خاکہ مرتب کیا جاسکتا ہے اور کیا گیا ہے۔ یعنی ایک

غیر انفرادی، عام، خارجی اور حقیقی، تنقید کے کئی اصول و نظریات مرتب کئے جاسکتے ہیں۔ یہ خاکہ درحقیقت ایک منطقی تحلیل ہے ایک بہت اجمالی تصور ہے۔ جو صرف مفصل اور شخص ہو کر یا معنی ہوتا ہے اور مفصل شخص ہونے کے بعد صرف ایک نام عام رہ جاتا ہے اور جو مفصل اور شخص ہونے کی صورت میں اور اپنی ایسی صورت میں جیسا میں عرض کر چکا ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہوا، کہ جلس کا ایک "لفظ" ہو کر رہ جاتا ہے، اک بغیر گوشت و پوست کا ڈھانچہ۔ باہر آثار قدیمہ کا اک بجر بے جان "فوسل" مثلاً "تناسب" "ہم آہنگی" اور "سمٹری" وغیرہ۔

من حیث ایک منطقی تصور یا لغت کے لفظ کے تو یہ تصورات اور الفاظ بمعنی اور بامفہوم ہیں اور انکی تعریفیں اور دلائل متعین ہیں۔ مگر ایک محرک اور پہنچ کی حیثیت سے، ایک صفت کی حیثیت سے، یعنی جمالیثا کسی بر لطف احساس ابھارنے کے سبب یا کسی بر لطف تجربے کی حیثیت سے انکی جو اندرونی ہر وی اور تفصیلی خصوصیات ہوتی ہیں وہ بالکل جداگانہ ہوتی ہیں۔ مثلاً "تناسب" جب ایک منطقی خیال سے تبدیل ہو کر ایک بت کے ہاتھ پاؤں اور رخ و خال ہو جاتا ہے تو اسکی ریاضی قد میں چین، حبش، اور اٹلی میں جداگانہ ہوتی ہیں یونانی اور اطالوی "فلیس" اور "ایفرڈوانٹ" وغیرہ کے اعضا میں جو تناسب مشہور ہوتا ہے وہ وہ نہیں ہوتا جو کرشن اور سرسوتی کے بتوں میں۔ اور ہوتا کیسے جب یونانی اور ہندوستانی انسانوں ہی کے اعضا کی، تناسب کے اعتبار سے، ریاضی قد میں دیگر گوں ہیں۔

اور ہندوستانی راگوں کے سرو نہیں وہی تناسب نہیں ہوتا جو بیٹھو فن اور
 موزاٹ کے فنون کے سروں میں۔ تناسب تو دونوں جگہ ہے مگر یہ
 تصورات دونوں جگہ بالکل دو طرح گوشت و پوست میں مجسم ہوتے ہیں۔
 اب تو جیسا کہ میں نے کہا جمالیاتی قدیم مسافر بن گئی ہیں اور اتفاقاً ہر مغربی
 مسافر ہیں۔ ورنہ اس طرح کے عام جمالیاتی تصورات داخل مختلف
 اضافی رشتوں اور ربطوں کے حامل ہوتے ہیں اور اگر تناسب ان مخصوص
 رشتوں اور ربطوں کے مرادف سمجھا جائے تو بہت جداگانہ ہوتا ہے اسی
 طرح نہ صرف ان جمالیاتی تصورات کی کلی تشکیلیں ہی جداگانہ ہیں بلکہ
 ان سے وابستہ ادراک کی ذکاوتوں کے مراتب میں بھی بہت فرق ہے۔
 مثلاً روشنی اور فصل وغیرہ کے تناسب کی چوڑی التحسی اور اس وجہ سے
 اوس کی جو اہمیت مغرب میں ہے وہ مشرق میں نہیں۔ اور خطوط اور حسابات
 اور اونگے روم کا جو لطیف احساس چین وغیرہ میں ہے وہ مغرب میں
 عنقا ہے۔ یونانی مجسموں کا روم اور تنوع، انفرادیت اور ذکاوت کے
 اعتبار سے بہت محدود اور مخصوص دونوں ہیں۔ مگر باوجود سارے تخالف
 کے تمام جہاں اور تمام زمانوں کے فنون لطیفہ کے مطالعہ اور تقابل کے
 بعد اس کا ایک احساس سا ابھرنے لگتا ہے کہ شاید جیسے انسانی شعور
 بلکہ تحت الشعور بھی چند اساسی اور بنیادی احساس اور جذبات
 کی نکاس کی صورت ڈھونڈ رہا ہے۔ اور خیال ایک ہیئت گری کی
 سرگرمی میں مست ہے۔ اب سوال یہ ہوتا ہے کہ آیا ہم ان عملوں کا ہمارا
 لیکر احساس و جذبات کے اس مدفون شے تک پہنچ جاسکتے ہیں یعنی
 احساس و جذبات کے اس مشترک شے تک جو تمام بنی نوع انسان

کے تحت الشعور میں اہل رہا ہے اور جسکی ابال ہزاروں در ہزار سال کے
 اور ملکوں ملکوں کے فنون لطیفہ میں مشہود ہے۔ تقابلی مطالعہ اور استقرار
 سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ ہر جگہ "تناسب"، "ہم آہنگی" "روم"۔
 "سمٹری" اور اسی طرح کے بعض اور تصورات صورت پکڑ رہے ہیں۔
 اور اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ فنون لطیفہ کے عمل ہمیشہ اور ہر قوم میں
 تقریباً ویسا ہی رد عمل ابھارتے رہے ہیں اور ابھارتے ہیں جس کو ہم نے
 انشراح، انبساط اور لطف کہا ہے تو ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ بعض قدر
 "اسباب حسن" ہیں۔ یعنی ایسی صفات ہیں جو ذاتوں میں "حسن" بکھردیتی
 ہیں۔ مگر معاً وہ وقت پیش آتی ہے جس کا ابھی اوپر ذکر ہوا کہ یہ قدریں
 مقامی اور زمانی رنگوں میں اس قدر رچی ہیں کہ ہم ان کی کوئی زندہ
 اور حتمی جاگتی صورت نہیں مقرر کر سکتے اور انکو منطقی تصورات اور استقرائے
 کے سوا بال عمل کوئی جمالیاتی قدر کہہ ہی نہیں سکتے۔ کیونکہ جمالیاتی قدر تو
 ایک نفسی قدر ہے نہ کہ استقرائی۔ اور یہ قدریں اپنے دریافت ہونیکے
 طریقے ہی کے اعتبار سے نرمی منطقی ہیں۔ مگر کچھ بھی یہ استقرائی تصورات اک
 حیثیت سے کارآمد ہیں۔ کیونکہ اگرچہ لفظ "بھالو" سنکر گرین لینڈ کے
 اسکیمو کے بچے کے خیال میں ایک اور صورت آتی ہے اور چھوٹا ناگپور
 کے سنتھال کے بچے کے خیال میں اور۔ اور شکل و صورت، جسمات و
 رنگت اور دھن سہن کے اعتبار سے دونوں بچوں کے ذہنوں میں جو
 تصورات ابھریں گے وہ بالکل جدا گانہ ہوں گے مگر کچھ لوگ ایسے
 بھی ہوں گے جن کے تصور میں ایک برف جیسی سفید، اور ایک کوئنے
 جیسی کالی، دونوں شکلیں آئیں گی۔ اور جن کا تصور قطبی اور استوائی

بھالوں کی ذاتی خصوصیات سے منزہ اور سب راہوگا۔ افریقہ کا حبشی، اور
 یسپ لینڈ کا دیو زاد تو ان تصورات سے متمنع نہیں ہو سکتا مگر جمالیات
 میں ہم ان تصورات کو بطور ایما، اشارہ اور حوالے کے استعمال کر سکتے
 ہیں۔ غرض کچھ قدریں ایسی ہیں جو اس معنی میں حسن کا سبب قرار پا سکتی
 ہیں کہ ان قدروں کی کسی شے میں موجودگی چیزوں کو لطف زانی کی اہلیت
 سے معمور کر دیتی ہے۔ مگر یہ قدریں متنوع اور متعدد ہیں اور اپنی اندرونی
 محتویات اور جزوی تفصیلات کے اعتبار سے ماحول کی تعلیم و تربیت
 کی ساختہ اور پرداختہ ہیں۔ یہ کیوں اس اہلیت کی حامل ہیں ہنوز نہیں
 دریافت کیا جاسکتا۔ اس کاراز انسان کی نفسیاتی گہرائیوں میں دفن
 ہے۔ یا شاید منافع کے۔ بلکہ شاید حیوانیت ہی کے۔ مسئلہ ان علوم کا ہے
 نہ کہ جمالیات کا۔ جمالیات کا دائرہ ان قدروں کی دریافت تک محدود
 ہے۔ یعنی اس بات کی تحقیق تک کہ کون کون سی قدریں ایسی ہیں جو اس
 صفت سے متصف ہیں۔ اور ان قدروں میں یہ اوصاف کہاں سے
 آگے یا تو نفسی و علم حیوات کا سوال یا فلسفے کا۔ اور یا تو تجرباتی طریقے
 پر حل ہوگا یا پھر "فلسفہ" ہی بنا رہے گا جو ہر نامعلوم حقیقت سے متعلق
 محض قیاس آرائی کا نام ہے۔ معروفی، مافوقی الطبیعیاتی، روحانی، ازلی
 یا اس قسم کے الفاظ دراصل سوالات اور مسائل کے جوابات نہیں ہیں
 بلکہ ناواقفیت کے اعترافات ہیں محبوب اور شرما کے ہوئے، علم اور وقت
 جھوٹے رنگ میں رنگے ہوئے حسن کو ایک ازلی، روحانی معروضی، مجرد
 اور بالذات قائم ایک قدر قرار دینا دراصل یہ مان لینا ہے کہ ہم کو اس
 کی حقیقت کا علم نہیں۔ اور محض یہ کہنے کا ایک خوبصورت طریقہ ہے کہ یہ

بات ہنوز نہ تحقیق ہے۔ ایک جمالیات اور لغت سیا کی کیا قید ہے تمام
 علوم و فنون میں ایسے مسائل موجود ہیں اور تا ابد رہیں گے جو نہ تحقیق
 رہیں گے۔ علم و وقوف کا حلقہ بڑھتا جا رہا ہے اور بڑھتا رہے گا۔ پانچ
 سو، ہزار اور دو ہزار برسوں کے اعتبار سے علم و وقوف کا حلقہ بہت وسیع
 ہو گیا ہے۔ مگر بالفاظ غالب یہ ہنوز ایک "بھینٹہ مور" ہی ہے۔ سنا دینا
 باتیں ایک سمندر بے پہنا ہیں۔ اور علم ایک حقیر قطرہ۔ علماء اور حکماء کی
 جانفشانی قطرہ قطرہ سمندر سے ڈھویا کر گئی۔ نظروں کی تعداد
 ٹرھٹتی رہے گی۔ مگر سمندر بے پہنا ہی رہے گا۔ یا یوں سمجھئے کہ
 ایک سمندر میں ایک چھوٹا سا جزیرہ ہے جس کی سمندری کیرے اشی
 جانیں دیدے کر رفتہ رفتہ بڑھ رہے ہیں مگر جتنی مدت میں وہ چھوٹا
 جزیرہ اڑھتا ہے سمندر کے ساحل اور مٹ جاتے ہیں۔ اور بہت تقریباً
 یہ قرار رہتی ہے۔ ایک علم درحقیقت ایک لاعلمی کا دروازہ کھلا دیتا
 ہے۔ ایٹم کے علم نے ایٹم کے متعلق سینکڑوں دریافت کے دروازے
 کھول دیے۔ ایک عقدہ حل ہوا سینکڑوں عقدے اکھڑے ہوئے۔
 ایک قدم منزل سے قریب ہوئے۔ منزل اوز کھپے مٹ گئی۔ جوں جوں
 بڑھتے گئے منزل پہنچتی چلی گئی۔ بقول غالب: "ہر قدم دوری منزل
 ہے نمایاں مجھ سے ڈھیری رفتار سے بھاگے۔" یہ بیان مجھ سے تمام
 علوم و فنون میں یہی طریقہ رائج ہے۔ علماء اور حکماء منزلوں کی طرف بڑھ
 رہے ہیں۔ اور تجرباتی کار فرما اپنی دو بینیں، خورد بینیں اور آلہ جات تجربہ
 و تحلیل لے اسکے خدو خال تک پہنچنے کے لئے گرم کار ہیں۔ اور فن کار
 طرح طرح سے اسکی تجلیوں کے تماشے دکھانے میں لگے ہیں۔ ایسی صورت

حال میں بہ جز قیاسی گھوڑے دوڑانے والے تعقلی فلاسفہ کے اور کسی کی ہمت یہ جسارت نہیں کر سکتی کہ آفاقی، ازلی اور ابدی جمالیاتی قدروں کی اک فہرست مرتب کرے۔ آفاقی اس معنی میں کہ قدریں مقامی تاثرات سے بے نیاز ہوں۔ اور ازلی اس معنی میں کہ خود انسان کو ان میں کچھ دخل نہ ہو۔ اور ابدی ان دونوں ہی معنوں میں کہ یہ قدریں گویا کہ مطلق درجہ ہیں اور ان سے انحراف قوانین فطرت کے خلاف بغاوت ہے۔ اور بس انکی دریافت ہی تلاش و جستجس کا منتہا ہے۔

معقولی فلسفے کا یہ زاویہ نگاہ اور طرز عمل صرف جمالیاتی مسائل کے مطالعہ تک محدود نہیں اور اسی کے ساتھ مخصوص نہیں یہی اُسکا عام شیوہ ہی ہے جیسا کہ وہ اخلاقیات میں بھی اسی طرح کی آفاقی، ازلی اور ابدی قدروں کا قائل ہے۔ فلسفیوں کے یہاں زمان و مکان کے مفہم الفاظ ہیں۔ وہ زمان و مکان سے ورائے اپنی قدریں ڈھونڈتے ہیں۔ میں متعدد مقاموں پر اپنے زاویہ نگاہ اور نظریات کا رجحان دکھا چکا ہوں۔ یعنی یہی کہ اس طرح کی تمام قدریں بالکل اضافی اور مقامی ہیں اخلاقی قدروں کی بنیادیں ماضی بعید کی تاریکیوں میں ناپید ہیں۔ اور جمالیاتی قدروں کی حیوانی یا کم از کم منافع الاعضائی اور نفسیاتی عوارض و خصوصیات میں نہ تاریخ اور فلسفے کے دست نا ہوا ماضی کا پردہ الٹ سکے ہیں اور نہ علمائے منافع اور نفسیاتی عوارض و خصوصیات کی اصلی اصل تک پہنچ سکے ہیں۔ اور چونکہ علوم کی سرحد ہر ترقی کے ساتھ کستی رہتی ہے اس لئے علم کبھی بھی سرحد کو نہیں آئیگا۔ یعنی مطلق قدریں کبھی دریافت نہ ہو سکیں گی۔ مروجہ اخلاقی قدروں کی

طرح مروجہ جمالیاتی قدریں محض رسوم و روایات کی بنیادوں پر کھڑی ہیں۔ کیا
 یہ دونوں طرح کے تقاضے اور تشنگیاں محض ماحول کے رد عمل ہوتے ہیں یا
 اس سے اور زیادہ کسی بنیادی عنصر مثلاً خود حیوانیت ہی پر مبنی ہیں ہنوز نہیں
 معلوم۔ ایسی کسی گہری اور اساسی قدر کا دریافت ہو جانا ہر وقت ممکن
 ہے۔ گویا تا ایندم رسوائے انکشاف نہیں۔ ہم جداگانہ قدریں موجود
 پاتے ہیں۔ جداگانہ مکانی اور زمانی دونوں اعتباروں سے علوم کی
 موجودہ حالت میں انکا صرف ایک موٹا سے موٹا خاکہ کھینچا جاسکتا ہے۔
 خانے اور کالم بنائے جاسکتے ہیں۔ مگر خانہ پری نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ
 خانہ پری کیلئے قلم چلتے ہی اندراج جداگانہ شکلیں اختیار کرنے لگتا ہے۔
 اور اسپر تنزاد یہ کہ یہ مندرجات کے جزئیات ہی تک محدود نہیں بلکہ
 انکے محرکات، یعنی رد عمل ابھارنے کے آلہ کار، ہونے کی اہلیت اور
 قدرت کے اعتبار سے بھی ہے۔



باب ششم

ہیاتی - قدریں

ہیات - سلسلہ نظام - تناسب میل - تواثر - توازن - تنوع - وعدے تضاد

— جمالیاتی قدروں کا یہ خاکہ اس نفسیاتی مفروضے پر مبنی ہے کہ انسان کے اعصاب و حواس خارجی اشیا کی شکل و صورت، قامت و جسامت، آب و رنگ، آواز و حرکت یا بعض اور اسی قسم کی مکانی اور زمانی قدروں کے زور و متاثر ہوتے ہیں اور ان میں اک طرح کا رد عمل اکھرنے لگتا ہے۔ جو گاہے انقباض، کش مکش اور تناؤ کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور گاہے ان کی تحلیل کی۔ یعنی گاہے تکلیف کی۔ اور گاہے لطف کی۔ اور یہ متضاد اثر محرکات کے اجزائے ترکیبی کے مابین ایک خاص طرح کی زمانی و مکانی نسبت اور ان کی جسامت و مسافت میں ایک خاص طرح کی تنظیم و ترتیب سے ہوتا ہے۔ ایسا یہ رد عمل خارجیاں محروکوں کے اوصاف کی وجہ سے اکھرتا ہے یا دیکھنے والے کی کسی نفسی خصوصیت کی وجہ سے۔ اس مضمون کے فلسفیانہ ٹکڑے میں بیان ہو چکا۔ اب خواہ وہ

صفت خارجی شے کی ہو خواہ کیفیت نفس کی بہر کیف رد عمل کسی شے کے رو بہ
ہی ہوتا ہے۔ اور جب محرک کے اجزاء کی ترکیبی کے مابین ایک خاص طرح
کی نسبت اور تنظیم ہوتی ہے جب ہی ہوتا ہے۔ وجہ اور سبب کوئی ہو علت و
معلول کوئی ہو اور رد عمل کا مقام کہیں ہو ہر حال اس نسبت اور تنظیم میں
قوت تحریک ہوتی ہے اور اسی تحریک کا اثر لطف یا تکلیف کی صورت میں
محسوس ہوتا ہے۔

دو اور باتیں جو گزرنے والی ہیں اور ان کو ذہن میں تازہ کر لیجئے۔ اول تو یہ
کہ یہاں اجزاء کی ترکیبی کے مابین نسبت اور تنظیم عرض کیا جا رہا ہے حالانکہ
قبل میں ایک قدر واحد مثلاً صرف ایک اکیلے سر اور ایک واحد رنگت
کو محرک مانا جا چکا ہے۔ یہ تضاد ایک منہ کی رحمت سے تحلیل ہو جاتا ہے۔
کہہ لیا تھی قدر صرف فنون لطیفہ کے عملوں میں نہیں پائی جاتی۔ ایک واحد
سر اور ایک واحد رنگت ایک جمالیاتی قدر کا حامل تو ہو سکتا ہے بلکہ ایک
واحد سر اور ایک واحد رنگ کوئی فنی عمل نہیں۔ اکیلا سر فخر نہیں۔ اکیلا رنگ
تصویر نہیں۔ اور یہاں بحث فنی عملوں کی جمالیاتی قدروں سے ہے اور دوسری
بات وہ ہے جو ان قدروں کے مقامی اور ماحولی خصوصیات کے زیر اثر انکی
اندرونی اور داخلی تفصیل میں ایک گہرا مقام اور ماحولی رنگ بھر ہوا
ہونے کی نسبت چند اوراق ادب پر بیان ہو چکی ہے۔ یعنی قدروں کا منطقی اور
تصویری خاکہ گویا وہ ڈھانچہ ہے جس پر مقام اور ماحول کی قوت نشو و نما و
نمو کے اعتبار سے گوشت و پوست چڑھاتے ہیں۔ اور جو اس طرح گوشت و
پوست چڑھ جانے کے بعد منطقی تصورات اور ڈھانچے نہیں رہ جاتے بلکہ
ایک شے زور و حرک میں تبدیل ہو جاتے ہیں جس میں قدرت تحریک بھری ہوتی

ہے۔ اور جو بلا اس طرح سے مجسم ہوئے جمالی محرکات نہیں ہوتے بلکہ صرف
نظقی تصورات کی منزل پر ہوتے ہیں۔

بہت سی جزوی قدریں دراصل ایک فی الجملہ جمالی قدر کی تفصیلیں
ہوتی ہیں۔ اور بہت سی اجمالی قدریں چھوٹی چھوٹی تفصیلی قدروں میں تقسیم
کر دی جاسکتی ہیں۔ پس نے بہت تفصیل اور بہت اجمال سے پرہیز کیا ہے۔
آپ چاہیں ان کو چھوٹے چھوٹے اجزاء میں بانٹ کر کچھ اور تفصیلی فہرست
بنالیں۔ یا اور دوتا خاکہ بنا کر فہرست کو مختصر کر دیں۔ اصولاً دونوں ممکن ہیں
کسی فہرست میں کوئی قطعیت نہیں ہو سکتی۔ میں نے آٹھ دس سو خیال قائم
کیے ہیں۔ یہ قدریں زمانی اور مکانی دونوں ہیں۔ زمانی قدریں دراصل موسیقی
اور رقص سے وابستہ ہیں۔ مگر ایک فن کا اصطلاحی لفظ بطور استعارہ کا ہے
اور فنون کی بعض خصوصیتوں کی طرف اشارے کیلئے بھی استعمال ہوتا ہے۔
مثلاً "روم" کی تختی بنیاداً موسیقی اور رقص کے ساتھ وابستہ تھی مگر چونکہ
وہی خالی اور معم کی کیفیت یعنی ایک خاص طرح سے چال کا انداز خطوط
کی رفتار اور جسامتوں کے درو بہت میں بھی ہو سکتا ہے اس لئے یہ لفظ
ہندی، مصوری اور نقاشی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی طرح "توازن"
کا لفظ دراصل جسامت دار شے کی طرف اشارہ کرتا ہے مگر شاعر اور
موسیقی جیسے جسامت فنون میں بھی مستعمل ہے۔ غرض یہ تمام تصورات
اور تخیلات کم و بیش تمام فنون میں اپنے اپنے طور پر اور اپنے اپنے رنگ
میں شکل لئے جاتے ہیں اور وہی الفاظ اصطلاحاً ہر فن میں مروج ہیں۔
ان میں بعضے عمل کی نظامت یعنی بیرونی شکل و صورت سے وابستہ
ہیں کہ اسکی شکل و شبہ بہت تمام و کمال اور باگر ہو جائے۔ اور اس کا

صورتی نقش جو اس پر صاف منقوش ہو جائے۔ مگر راوردھند لا نقش
 تخیل سے حق میں ایمائیت اور اشارے کا کام نہیں کرتا یعنی کسی تاثر اور
 رد عمل کا محرک اور ہیج نہیں ہو سکتا۔ مگر ہیات ایک وسیع دلائل کا لفظ
 ہے اور دراصل کسی شے کی اندرونی بناوٹ بھی اسکی ہیات سے کہی علیحدہ
 اور مجیزہ شے نہیں۔ مثلاً آدمی کی ہیات سے بالعموم اسکا بیرونی ڈھانچہ
 مراد لیتے ہیں۔ مگر درحقیقت جلد کی بناوٹ بھی ہیات ہی میں داخل ہے۔
 تحمل اور ٹاٹ کی بناوٹ کا فرق بھی دراصل ہیات کے فرق میں شامل
 ہے۔ اونھیں چار پانچ رنگ کے ریشم یا آنکے دھاگوں سے وہی ڈھانچہ
 کڑھا ہوا ہونیکے باوجود ان ڈھانچوں کی اندرونی ترکیب میں کافی فرق
 ہو سکتا ہے یعنی فن کار دھلگے تو سرخ، سبز، نیلے، اور سفید ہی استعمال
 کرے اور خاکرکھی آدمی ہی کا اتارے مگر ٹیڈی، احکین اور پانچا مرہ اور
 اور رنگ کی آمیزش اور ترکیبوں سے بنائے۔ اس طرح کی دو شکلوں
 میں جو فرق ہو گا وہ بھی دراصل ہیات سے غیر متعلق نہیں۔ علیٰ ہذا القیاس
 ایک ہی ٹھاٹھ کے راگوں میں گرہ، انش، تار، مندر، انگھن، ابھیاس
 اور روپ کا جو فرق ہے وہ بھی اصولاً ہیات ہی کا فرق ہے۔ مگر ہیات
 کی اندرونی اور تفصیلی ساخت اور بناوٹ کو قدرے ایک مستقل شے بھی
 مانا جاسکتا ہے۔ اور جمالیاتی قدروں میں بعضے اسی طرح کی اندرونی
 تفصیلات سے وابستہ ہیں۔ اب خواہ وہ خاکہ، ڈھانچہ اور بیرونی شکل
 صورت سے وابستہ ہو خواہ اندرونی ساخت اور بناوٹ سے۔ مگر یہ
 سب کی سب بہر حال خود موضوع عمل سے متعلق ہیں۔ یعنی فن کار کے
 مرتبہ کیے ہوئے اس پیکر سے جو ایک تکنیکی ہیات لیکر مشہور ہے عمل

کے اور اجزائے ترکیبی یعنی احساس و تخیل وغیرہ ہیات کے وضع کرنے میں یوں دخیل ہوتے ہیں کہ جب تک احساس شدید نہ ہو وہ تخیل کو متحرک ہی نہیں کرتا۔ اور جب تک احساس کی شدت تخیل کو متحرک نہیں لاتی تخیل کی صورت گری اور ہیات کاری کوئی واضح اور صاف شکل تراش ہی نہیں سکتی۔ اسکی شکل کاری اور صورت طرازی کیلئے کوئی مواد ہی نہیں ہوتا جس کی وہ صورت گری کر سکے۔ مگر جب احساس شدید اور سچا ہوتا ہے تو تخیل خود سیما ب ساں ہو جاتا ہے اسکی صورت کاری کی قدرت تیز ہو جاتی ہے۔ اور وہ اُس کے کیلئے ایک واضح اور صاف تراشیدہ پیکر وضع کر لیتا ہے یعنی موضوع پیکر بھی پوتا ہوا اور جاندار ہو جاتا ہے اور اسکی نقوش و خطوط بالکل تراشے ہوئے ہوتے ہیں۔

غرض یہ جمالیاتی قدریں ہوتی تو صرف ہیات میں ہیں اور ہیں تو صرف ہیات کی گہرین کار کا احساس اور تخیل انکے متعین ہونے اور مرتب ہونے میں دخیل ہوتا ہے۔ ورنہ یہ نباتات خاص اُس سے متعلق نہیں۔ بلکہ اسکی تراشیدہ اور موضوع ہیات سے یعنی ایک مرتب شدہ اور موضوع شے کی حیثیت سے یہ خود موضوع عمل کی قدریں ہیں۔ مثلاً توازن ہوگا یا نہ ہوگا تو عمل میں۔ اور تلاش بھی کیا جائیگا عمل ہی میں مگر عمل میں اس قدر کا عدم اور وجود خود احساس و تخیل میں توازن کی موجودگی اور عدم پر منحصر ہوگا۔ یہ جمالیاتی قدریں ہوتی ہیں ہمارے وضع کردہ پیکر میں، مگر آتی ہیں احساس اور تخیل کی آہ۔ میں نے جو آٹھ دس قدریں قرار دی ہیں وہ حسب ذیل ہیں:-

(۱) ہیات	(۲) سلسلہ نظام	(۳) تناسب
(۴) میل	(۵) توازن	(۶) توازن
(۷) تنوع	(۸) وحدت	(۹) تضاد

۱۔ ہیات — اگر سمجھئے تو ہیات ہی وہ اساسی شے ہے جس پر جالیات کی ساری عمارت کھڑی ہے۔ کیونکہ ہر عمل ایک "ہیات" کے علاوہ اور کچھ نہیں جسکو جالیات میں "عمل" کا اعتبار حاصل ہے وہ کسی وسیلہ کی اک ہیات ہے۔ عمل کے تمام اجزاء ترکیبی اسی میں مبدل ہو گئے ہیں۔ اسی میں مقید اور مستور ہیں۔ اور اسی سے بہ ظہور اور بہ جلوہ ہیں۔ فن کا رکا احساس اور تخیل اسی میں مجسم مشکل اور منجھد ہو گیا ہے۔ اور یہی مشہود اور محسوس خارجی پیکر لے کر دل و دماغ کی داخلی دنیا سے باہر نکل آیا ہے۔ میرے اور آپ کے اسکے علاوہ اس کا کوئی وجود ہی نہیں۔ آپ اوائل ہی کے چند اوراق میں فن کار کے دل و دماغ اور اسکے پیچ کی دو تین ممیزہ خصوصیات دیکھ چکے ہیں۔ دل و دماغ کی افتاد کی تو یہ کہ اس کی بے چینی اور بے سکونی ہماؤ شما کی طرح یونہی رائے گاں اور پراگندہ نہیں ہو جاتی بلکہ اپنے نکاس کا ایک منظم طریقہ بھی وضع کر لیتی ہے۔ اور کسی نہ کسی طرح ایک قبول صورت پیکر میں جلوہ نما ہو ہی کر رہتی ہے۔ اور ابھی کی یہ کہ احساس جو تمام فنی میاشی کا نقطہ آغاز ہے وہ ایک مبہم، ناصاف، سیال، مجمل اور گریزاں قسم کی شے ہوتا ہے۔ اور جس طرح منطق کا یہ فرض ہے کہ عالم احساس کے مبہم، ناصاف، مجمل اور گریزاں محسوسات کو غیر مبہم، معین، مقرر اور مستقل سانچوں میں ڈھال لے یعنی الفاظ و اصطلاحات وضع کر لے

اسی طرح فنی تکنیک کا یہ فرضہ ہے کہ عالم احساس کے بقلموں، مجمل و
 مختلف الزاویہ محسوسات کو ایک معین، مقرر اور تراشیدہ ہیأت اور پیکر
 میں تبدیل کر دے۔ یعنی تکنیک گویا بھیج کی ابھاری ہوئی اور تخیل کی معین
 اور مقرر کی ہوئی حالت اور کیفیت کی پیکر گری اور ہیأت کاری سے عبارت
 ہے اور فنکار کی اسی طرح کی موضوعہ ہیأت اور صورت وہ شے ہوتی ہے
 جس میں جمالیاتی یعنی متحرک کر دینے والی اور پر لطف رد عمل ابھار دینے
 والی قدریں بھری ہوتی ہیں۔ اور جن سے وہ منشور ہوتی ہیں۔ یعنی ایک
 تحریک پرور ہیأت اور شکل وضع کر لینا ہی گویا فن کارانہ مساعی کا مطلق
 نظر، منزل مقصود اور منتہا ہے۔ اور اک معنی میں ہیأت کے علاوہ جو
 قدریں اوپر کی فہرست میں مندرج ہیں وہ دراصل اسی کی خاص خاص
 زاویات نگاہ سے تفصیلیں ہیں۔ یا اسی کا چند پہلو سے مطالعہ ہے۔
 عمل کے غیر مرنی اجزاء و خصوصیات یعنی جذبات و احساس، تجربہ و
 تخیل وغیرہ جو ہیأت میں مقید اور مستور ہیں وہ تو عمل کے مادی محتویات
 سے ہیں اور اس کی نفسیاتی یا فلسفیانہ قدریں ہیں۔ عمل کے داخلی عناصر
 ہیں جو جمالیات سے اسی طرح متعلق ہیں جیسے سیرت سے صورت۔ باطن
 سے ظاہر۔ اور یہ قدریں شہود میں پیکر اور ہیأت ہی کے ذریعے آتی ہیں۔
 سیرت عمل سے کھلتی ہے۔ باطن عمل میں ظاہر ہوتا ہے۔ ورنہ سیرت
 اور باطن اگر کوئی ظاہری یعنی عمل کی صورت نہ اختیار کرے تو شرمندہ
 وجود ہی ہو۔ جمالیاتی قدریں محرک اور بھیج ہیں اور محرک و بھیج کی
 حیثیت سے یہ قدریں صرف اسی ظاہری وجود کے ساتھ مختص
 ہیں۔ یعنی اس خارجی ہیأت کے ساتھ جو اس پر ظاہر ہوتا ہے

اور من حیث ایک پیکر کے یا تو متحرک کر دینے والی جمالیاتی قدروں کا حامل ہو گا یا ان سے عاری۔ یا تو عمل فن لطیفہ کے زمرے میں داخل ہو گا یا نہیں۔ اور اس فیصلہ کا دار و مدار تمام تر بغیر پیکر اور ہیأت میں ان قدروں کی موجودگی یا عدم پر ہے جو اد پر مذکور ہیں۔ یعنی یہ قدریں اس ہیأت کی ہیں جو رو برو ہوتا ہے مثلاً لغت کے چند الفاظ کی جو لغت کے الفاظ کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک «رباعی» یا «سونٹ» کے پیکر میں رو برو ہیں۔ یا مکرانے کے سنگ مرمر کی جو لاکھوں میں یا ہزاروں مکعب گز بٹھر کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک «عمارت» کی صورت میں جلوہ گر ہے۔ یا دس پندرہ فیٹ کینوس اور دو چار تو لے سنگٹا روغن کی جو ایک «تصویر» بن کر پیش نظر ہے۔ یا چند بے مفہوم، بے معنی، مہمل آوازوں کی جو «راگ» کی صورت میں سارنگی یا ستار سے نکل رہی ہیں۔ لغت کے نصیح سے نصیح الفاظ جب تک فنکار ایک معینہ اور مقررہ قالب میں ڈھال کر نہ پیش کرے یعنی ان کو ایک خاص ہیأت نہ دیدے وہ رباعی یا قطعہ کا لطف نہیں پیدا کر سکتے۔ اور جب تک فنکار لاکھوں من اور ہزاروں مکعب گز مکرانہ کو خطوط، جسامت، سطح وغیرہ کی ایک منظم، متناسب، متوازن اور ہم آہنگ ہیأت میں پیش کرے وہ جمالیاتی عمل نہیں۔ اور جب تک مختلف قسم کی مہمل آوازیں یعنی چند مسرعم آہنگ ہو کر نہ مافی تنظیم کے ایک قالب میں ڈھل کر نہ کانوں میں پڑیں وہ «نغمہ» نہیں۔ ایک ہی احساس، ایک ہی جذبہ یعنی ایک ہی «خیال»، الفاظ میں چند صورت سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ مگر پیش کرنے کی چند صورتوں میں سے ہر شکل جذبہ کو مجسم اور

مشکل کر دینے کے اعتبار سے مختلف منازل پر ہوگی۔ ایک سے اُس کا
 نقش صاف ابھر آئے گا۔ مثلاً حسرت یا شرم یا شوخی ٹپکتی ہوگی۔ اور
 ایک سے اس جذبے کی صورت کشتی یا مطلق ہو ہی گی نہیں یا پھر دھندلی
 اور نا صاف سی ہو کر رہ جائے گی۔ ہیأت کو تحلیل کی اسی صورت گری
 سے تعلق ہے کہ جو کیفیت فن کار کے پیش نظر ہو اُس کا وہ خاکہ کھینچے
 کہ وہ شکل آنکھوں میں گھوم جائے۔ ذی حسامت عملوں میں مثلاً اک
 عمارت یا بت میں ہیأت گری ہندی سکلیں اختیار کر لیتی ہیں۔ خطوط،
 سطح اور حجم وغیرہ۔ ایک بت ایک جسم شے ہوتا ہے اور اُسکی حسامت سینکڑوں
 چھوٹے بڑے خطوط کے ذریعہ ایک خاص شکل میں تراشی ہوتی ہے۔ آپاؤ سپر
 ایک چھپنی چلا دیکھئے خطوط کا نظام بدل جائے گا۔ سطحوں کا نظام بدل
 جائے گا۔ خاکہ بدل جائے گا۔ اور بت ہی "بگڑ" جائے گا۔ کیونکہ اُس کی
 ہیأت ہی بدل جائے گی علیٰ ہذا القیاس کسی تصویر کو لیجئے اور مصور نے ناک
 اور آنکھیں مصور کرنے کیلئے جو خطوط بنائے ہیں اوٹھو ذرا اور بڑھا دیکھئے یا
 ذرا کم کر دیکھئے۔ ناک اور آنکھوں کی ہیأت ہی بدل جائے گی۔ غرض بلا
 استثناء ہر فن میں صورت گری اور ہیأت طرازی ایک بنیادی اور اساسی شے
 ہے۔ جسکی غرض حسی کوائف کو ایک خالص تخلص، نمیرہ، اور تعینہ شکل میں
 پیش کرنا ہے۔

اگر جبلت کا کوئی وجود ہے تو ہی قدر جہلی کہی جاسکتی ہے۔ اگر کوئی
 قدر غیر شعوری یا تحت الشعوری قرار دی جاسکتی ہے تو ہی قدر دی جاسکتی
 ہے۔ کیونکہ فنکار کا ہیأت کی نسبت آخری فیصلہ یعنی یہ کہ اہل مکمل ہو گیا
 درحقیقت شعوری نہیں ہوتا۔ یہ نہیں کہ دوران تعمیر میں وہ فکر کو مسلسل

استعمال نہیں کئے جاتا اور یہ نہیں کہ اُس کے عمل کا عقلی تجزیہ نہیں ممکن ہے
وہ اپنے فکر کو ضرور استعمال کرتا ہے اور اُس کے عمل کا آپ اور ہم عقلی تجزیہ بھی
کر سکتے ہیں۔ مگر اُس کا ہیات سے آخر کا مطمئن ہو جانا یا نہ ہونا ایک اختیار کا
فعل ہی نہیں۔ یہ احساس خود بخود غیر شعوراً اکبر آتا ہے۔ وہ یہ اطمینان اس قدر
پیدا نہیں کرتا بلکہ ایک منزل پر وہ مطمئن ہو جاتا ہے۔ فکر خوابیدہ نہیں رہتی۔
اور وہ رہنمائی کرتی رہتی ہے۔ مگر ہیات کے تراشنے میں، تراشیدہ ہیات کی
پرکھ اور تنقید میں، فیصلہ پر پہنچنے کی کوشش میں۔ مگر اُس کا آخری فیصلہ عقل
کی تشفی سے نہیں ہوتا بلکہ اُس کے تلاش ہیات کے آسودہ ہو جانے سے۔
اُس کی عقل نہیں بلکہ اُس کا احساس آسودہ ہو جاتا ہے۔ اُس کا ہیات
نکل چکا ہے۔ اور اُس کی تشنگی ہیات کچھ چھپتی ہے۔ وہ ایک نامعلوم
شے کا متلاشی ہوتا ہے۔ اور وہ نامعلوم شے اُس کو مل جاتی ہے۔ فن کا
کسی معلومہ ہیات کے تراشنے اور گھڑنے میں مصروف نہیں ہوتا۔ اُس
کے سامنے قبل سے کوئی پیکر نہیں ہوتا جسکی وہ نقل اتارنا چاہتا ہو۔ وہ تو
ہیات کی تلاش ہی میں ہوتا ہے۔ وہ تو جانتا ہی نہ تھا کہ وہ کیا چاہتا ہے۔
وہ ایک ہیجان، اضطراب اور اضطراب کے عالم میں اُس کے نکل جانے کے لئے
ہاتھ پاؤں مار رہا تھا۔ وہ اس کے نکاس کی قبل سے تدبیر کہاں جانتا تھا۔
ہاں اُس کے پاس ایک ایسا قلب اور دماغ ضرور تھا جو عوام کے قلب
و دماغ سے دو خصوصیات میں ہمیںر تھا۔ ایک تو یہ کہ ہما و شما کی طرح
اُس کا، ہیجان، اضطراب اور اضطراب اُس کو پریشان اور منتشر نہیں کر دیتا۔
اور دوسرے یہ کہ اُس میں اپنے ہیجان و اضطراب کے نکاس کا ایک منظم
طریقہ بھی وضع کر لینے کا مادہ کسی طرح موجود تھا۔ مگر ان دونوں میں

خصوصیات میں سے کسی میں کوئی خاص ہیأت کاڑھ لینے کی طرف کہاں
 کچھ ایسا اور اشارہ پایا جاتا ہے۔ دونوں کسی پیکر کاڑھ لینے کی طرف
 تو اشارہ کرتی ہیں مگر اس پیکر کی شکل و شبہا ہت کیا ہوگی، وہ کیا مختص
 صورت اختیار کرے گا اس کا کہاں سراغ ملتا ہے۔ آپ دیکھ چکے ہیں
 کہ وہ احساس جو اس کا ہیج ہوتا ہے وہ تو ایک مبہم، نا صاف ہسیال کیف
 ہوتا ہے۔ اور یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ عمل اک مدت تک زیر تعمیر رہتا ہے اور
 دوران تعمیر میں احساس اور تخیل اور چابک دستی برابر ایک دوسرے کو
 طرح طرح سے متاثر کرتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے سے طرح طرح متاثر
 ہوتے رہتے ہیں۔ اور اس کا آخری ظہور کیا ہوگا خود فن کار پر بھی کھلا
 نہیں ہوتا۔ وہ کسی آخری ظہور کا پہلے سے فیصلہ کئے نہیں بیٹھا ہوتا
 بلکہ کوئی ہیأت «آخری» ظہور ہو جاتی ہے فکر اس کی رکھ میں شریک
 ہوتی ہے۔ اس تک پہنچنے میں شریک رہتی ہے۔ مگر کسی ہیأت کا آخری
 ظہور بن جانا احساس کی مکمل تشفی اور اطمینان کا الگ بے شان و گمان
 ناگہانی رد عمل ہوتا ہے۔ عمل کی تعمیر کا رک جانا ایک حسیاتی رد عمل ہوتا
 ہے۔ یعنی اس مقام پر پہنچ جانا جہاں اس کی صورت گری کا ذوق
 مطمئن ہو جاتا ہے۔ اور عمل کی تعمیر کا اچانک تکملہ ہو جاتا ہے۔ اس تکمیل کا
 نقطہ ہیں پر ہوتا ہے جہاں پر فنکار کا ذوق جمال یعنی تناسب توازن یا
 روم اور ہم آہنگی وغیرہ کا احساس اپنے موضوع ہیأت میں یہ قدر
 بالیتا ہے۔ مگر یہاں پر یہ سوال پیدا ہو جاتا ہے کہ آیا فنکار کو اس کے علاوہ
 بھی اور کوئی بات پیش نظر رکھنا چاہیے یا نہیں؟ یعنی ہیأت کو جمالی
 قدروں کے علاوہ بھی ادنیٰ قدر کا حامل ہونا چاہیے یا نہیں؟ آپ

دیکھ چکے ہیں بعض فنون مثلاً بت تراخی اور مصوری میں اکثریت کا نظریہ
 اور روپیہ دونوں یہ رہا ہے کہ موضوعہ ہیات کو جمالیاتی قدروں کے
 علاوہ غنی تجارب اور مشاہدات سے بھی تطابق رکھنا چاہیے یعنی ہیات
 کو کسی عقلیہ تصور مثلاً "آدمی" "کنول" "پہاڑ" یا اسی قسم کی خارجی اشیاء
 سے تشابہ اور مماثلت رکھنا چاہئے۔ یعنی فنکار کی ہیات کاری کا نصب
 العین ایک متعارف ہیات وضع کرنا ہونا چاہئے۔ یہ دراصل عمل
 کے مخیلہ اور نقلیہ ہونے کا سوال ہے۔ اور یہ درست ہے کہ بعض فنون
 میں مخیلہ اور نقلیہ کا فرق بہت جلد محسوس ہونے لگتا ہے۔ اور بعض فنون
 میں عمل کی جامعیت اور افادیت تطابق کی وجہ سے بہت بڑھ جاتی
 ہے۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ جمالیاتی حسن کے عریان نظارہ
 کا موقع محدود ہو جاتا ہے۔

۲۔ سلسلہ نظام :- یہ ہے تو دراصل ایک مثبت قدر اور
 زلفی، صانع اور تردید کی طور پر عمل میں داخل ہوتی ہے اور نہ نفی ضد اور
 تردید کے طور پر اکھرتی ہے۔ مگر عامۃً شاید زلفی، ضد اور تردید کے طور
 پر زیادہ آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے۔ اور دو شاعری کا زلف
 پریشان کا مضمون زلفونکی ایک غیر منظم صورت تو ذہن میں ضرور لادیتا
 ہے۔ مگر ستم یہ ہے کہ وہاں زلف بہر رنگ محبوب ہی ہے۔ خواہ بگڑی
 ہوئی خواہ نئی ہوئی۔ مگر یہ محض اک اتفاق ہے۔ ورنہ بگڑی ہوئی شکلیں
 بالعموم پر لطف نہیں ہوتیں۔ سلسلہ اور نظام سے یہ مطلب ہے کہ وہ افرا
 اور اجزا رجن عمل مشتمل ہو وہ مشتوق کی زلفوں کی طرح پریشان اور منتشر
 ہوں۔ یا مثلاً وہ کیفیت نہ ہو جو ایک رباعی یا بند کی ترتیب بدل دینے اور

سلسلہ کو درہم برہم کر دینے سے پیدا ہو جائے۔ غرض یہ قدر ایک سلسلہ
نظام مرتب کرنے اور اسکی موجودگی سے وابستہ ہے۔ ایک منظم اور منتظم سلسلہ
بذات خاص ایک بر لطف کیفیت پیدا کرتا ہے۔ اس کی آسان سے
آسان مثال پھولوں کا ایک گلہ سستہ یا موتی کا ہار ہے۔ یہ وہ مثبت
کیفیت ہے جو فنکار پھولوں کو گلہ سستہ اور موتی کو ہار میں تبدیل کرنے
میں صرف کرتا ہے۔ اور گلہ سستہ اور ہار میں شہود و محسوس بنادیتا ہے۔
پھول وہی ہوتا ہے جو ٹوکری میں انبار لگا تھا اور موتی وہی جو کشتی یا
طشت میں بکھرا پڑا تھا۔ مگر اونکو اک سلسلے اک باندازا اور ایک قرینے
سے بٹھا دینے سے یعنی ڈھیر و رہار کو ایک ہیات میں تبدیل کر دینے
سے ایک مزید لطف کا سامان پیدا ہو جاتا ہے۔ جو انفرادہ و انجود موتی اور
پھول میں نہ تھا۔ پھول اور موتی کی ترتیب اور نظم نے اک ہار اور گلہ سستہ
پیدا کر دیا اور اس ہار اور گلہ سستہ کی دلفریبی اور دیدہ زیبی انکو ایک قاعدہ
سے بٹھا دینے سے آگئی۔ اگر آپ یہ سلسلہ توڑ دیں تو پھر ایک ڈھیر اور انبار
سپانے لگ جائے گا۔ ایک مرکب جمالیاتی عمل مثلاً ایک نظم، یا تصویر، یا
نغمے میں بھی ہی ہوتا ہے۔ کہ احساسی، حسیاتی، جذباتی اور نفسی عنصر یعنی
مشتملات و محتویات پھول اور موتی کی طرح بکھرے ہوئے ہیں۔ مگر
پھول کے ڈھیر اور موتی کے انبار کی طرح غیر منظم اور غیر منتظم۔ اونکو
منتظم کر کے ایک سلسلہ نظام کا قائم کرنا فنکار کی فنی صلاحیتوں میں ایک
اہم ترین صلاحیت ہے۔ اور اس کے تجل کی پورہ دگاری پر ایک سنگین
تقاضا ہے۔ آپ شعر کے الفاظ کا سلسلہ بدل دیکھئے۔ اس کا اثر بدل
جائے گا۔ تلج محل میں جسامتوں کی ترتیب بدل دیکھئے۔ وہ تلج محل

ہی نہیں رہے گا یعنی اگر الفاظ اور گنبد و برج و منار و من و عن و ہی ہوں
 جب بھی۔ کیونکہ وجہ لطف تو خود لغت کے الفاظ اور بچیاں اور منار
 نہیں، بلکہ وہ سلسلہ، وہ نظام اور حسن ترکیب ہے جس سے وہ آراستہ
 اور پیراستہ ہو کے، لغت کے الفاظ، اینٹ اور پتھر سے ایک شعر اور تاج
 محل کی ہیئت میں تبدیل کر دیئے گئے ہیں۔ انھیں رنگوں انھیں
 سُروں اور انھیں پتھروں کے ٹکڑوں سے طرح طرح کی شکلیں بنائی
 جاسکتی ہیں۔ بعضے فنکارانہ ہوں گی۔ بعضے عامیانہ۔ بعضے ادنیٰ خوبیاں
 حامل۔ بعضے بغایت لطیف۔ ٹکڑوں کو سلسلہ و انتظام کرنا اور اسکو ایک
 سلسلہ نظام بنادینا ایک فنکارانہ عمل ہے۔ جو اس وجہ سے لطف پرور
 ہو جاتا ہے کہ دیکھنے والے کے تخیل کا ایک جاذب توجہ مستحق نقطہ قائم
 ہو جاتا ہے یعنی سارے مختلف اجزاء تخیل کو بس ایک طرف مبذول کر دیتے
 ہیں۔ غیر منظم شے میں یہ قدرت نہیں ہوتی۔ یہی یعنی کہ ہر جزو سے تحریک
 میں آئے ہوئے تخیل کا کوئی مشترکہ مرکز ہو۔ وہ اسکو منتشر، پراگندہ اور
 پریشان کر دیتا ہے۔ وہ اسکو مختلف طرف رجوع کر دیتا ہے اور کسی متعینہ
 طرف مبذول ہی نہیں کرتا جہاں اجزاء پریشان ایک متحدہ اثر کی
 صورت میں نمایاں ہو سکیں۔ ایک منظم عمل شے اکھبرے ہوئے تخیل کے
 سلسلے کی طرح وہ مستحق خطوط کے قاعدے پر کسی نقطہ پر مل نہیں
 جاتے۔ بلکہ غیر مستحق خطوط کی طرح پریشان رہ جاتے ہیں۔ اور
 پریشانی باعث بد نظمی ہے۔ اور اجزاء پریشان کا سمٹ کر یکجا ہو جانا باعث
 لطف۔ توازن کے سلسلے میں آپ دیکھیں گے کہ ایک عمل میں کوئی ضرور
 نہیں کہ سلسلہ نظام قائم کرنے کیلئے کوئی واحد مرکز ہی نقطہ قرار دیا جا کر

بلکہ توازن چند مرکز قائم کرنے کے بعد خود ان متعدد مرکروں کے مابین قائم کیا جاسکتا ہے۔ مگر یہ ایک مشکل اور پیچیدہ ترکیب ہے۔ بالعموم کوئی ایک قدرتی نمایاں کردی جاتی ہے کہ نظریں صاف طور سے اس طرف مڑنے لگیں۔ مثلاً لینڈ اسکیپ میں عام طور پر یہ طریقہ مروج ہے کہ دور پر روشنی کا ایک جاذب نظر اور توجہ کش نقطہ ہوتا ہے۔ دائیں بائیں درختوں، عمارتوں یا اس قسم کی جسامتوں سے دیکھنے والے کی نظروں کو گویا کھینچتے ہیں اور وہ جذبہ ہو کر اس روشن ترین یعنی مرکزی مقام پر پہنچ جاتی ہیں۔ وہ نقطہ مرکزی اس اعتبار سے ہوتا کہ وہی نقطہ کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے اور نظر کے سارے تار وہاں پر اکریں جاتے ہیں۔ یہ نقطہ ایک اور طرح بھی مرکزی قرار دیا جاسکتا ہے۔ روشنی کے نقطوں کے مابین اور اور طرح کے رشتے اور تعلق بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً تناسب کے۔ مگر یہاں نہ توازن سے بحث ہے نہ تناسب سے بلکہ ایک ایسا مرکز قائم کر دینے اور قائم ہو جانے سے جو تخیل کو اپنی طرف کھینچے اور جہاں پر اجزاء کے عمل سے جو چھوٹے چھوٹے رد عمل کا سلسلہ اکھڑے وہ شیرازہ بند ہو جائے۔ جیسے لینڈ اسکیپ میں دور والے روشن ترین مقام پر یا ایک شعریں ایک مجوزہ جذبے یا اثر پر۔ اگر شعر کے الفاظ کا نظام کسی مرکزی نقطے کے قائم کرنے میں کوتاہی کرے تو جمالیات ناقص ہے۔ خواہ قواعد سے کیسا ہی درست ہو۔ اور جمالیات ساز و اور درست ہے۔ گو قواعد سے غلط ہو۔ غرض سلسلے اور نظام ایک اہم اور مستقل جمالیاتی قدر ہے جس کے خاص اپنے تقلدے ہیں۔ اور یہ تقلدے گاہ بعض غیر جمالیاتی تقاضوں سے ٹکرا بھی جاسکتے ہیں۔ اور جہاں غیر جمالیاتی قدریں

غالب آجاتی ہیں وہاں سلسلہ کمزور پڑ جانے کی وجہ سے مرکز نہیں قائم ہوتا۔ تمام منفرد تاثرات یکجا نہیں ہونے پاتے اور منتشر ہو جاتے ہیں اور عمل ناقص رہ جاتا ہے۔

۳۔ تناسب: ہر ہیئت جو چند افراد پر مشتمل ہو اسکے وضع کرنے میں ایک مرحلہ پیش آتا ہے کہ آخر ان افراد کو مثلاً نغے میں مختلف سروں کی آوازوں کو، یا بت میں اسکے اعضا کی جسامتوں کو، یا تصویر میں کسی کے مدارج کو، یا عمارت میں بلندی اور عرض و طول کو، آپس میں کس طرح نسبت دی جائے۔ ایک سر کو دوسرے سر سے کیا نسبت ہے؟ دونوں کے درمیان کیا فصل قائم کی جائے؟ یا ایک انسان کے ہت کے اعضا میں باعتبار جسامت کیا ربط ہے؟ اگر بازو دو فیٹ لائے ہیں تو گولائی کس قدر ہو اور پھر خود قد کتنا قائم کیا جائے؟ غرض ہر فن میں مشتمل افراد کے مابین ایک نسبت قائم قرار دینے کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ فلسفیوں کے نزدیک تو یہ نسبتیں آفاقی، ازلی اور ابدی ہیں۔ اور سوال ان کے کسی طرح دریافت کر لینے کا ہے۔ بالعمول یہ تناسبات بالکل جدا گانہ اور مختلف ہیں۔ مثلاً انومیانیوں نے انسانی اعضاء اور قد و قامت کا ایک مثالی تناسب قائم کیا۔ اسی طرح انھوں نے عمارتوں کیلئے بھی ایک مثالی تناسب وضع کیا۔ یہی تناسبات بالعموم مغرب میں مروج تھے۔ اسی طرح ہندوستانی بت تراشوں نے اور مہندسوں نے بھی جنہیں قائم کیں جو بالعموم ہندوستان میں مروج ہیں۔ ہمیں یہاں پر ان تناسبات کے تفصیلی مقداری انحصاریات سے بحث نہیں خواہ وہ کچھ ہوں۔ بحث صرف یہ ہے کہ کوئی نہ کوئی نسبت ضرور قائم کرنا پڑے گا مثلاً اوپر

کی لینڈ اسکیپ والی مثال میں اک نقطہ کو « روشن ترین » مانا گیا ہے۔
ظاہر ہے کہ تصویر کے پردے پر کا کوئی نقطہ روشن ترین جب قرار یا سکتا
ہے جب اور نقطے اس سے کم روشن ہوں۔ گویا ایک نقطہ حوالے کا ہوتا
ہے اور اسی حوالے کی قدر کے اعتبار سے سارے مقادیر وضع کئے
جاتے ہیں مثلاً ہندوستانی موسیقی میں حوالے کا سرگھر ج ہے۔ یہ
سب سے نیچا سر ہے۔ درجہ بدرجہ سرا وچے ہوتے جاتے ہیں یہاں تک
کہ نکھاد تک پہنچ جاتے ہیں حوا خیر دان سر ہے۔ نیچے میں جتنی آواز
نکلے گی وہ بلندی اور پتی کے اعتبار سے ایک خاص مقررہ تناسب
میں واقع ہوگی۔ حوالے کے مقام سے گھٹا بڑھا ایک مجوزہ پیمانے پر ہوتا
ہے۔ اس اتار چڑھاؤ کی دو عملی ترکیبیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس کی
مقدار کسی مقررہ مقدار میں پڑھے اور دو مواتر مقداروں کے درمیان
فصل مساوی رہے مثلاً ۴، ۶، ۸، ۱۰ کہ ہر دو متصلہ عدد کے درمیان
ایک مساوی مقدار دو کا فصل ہے۔ اور دوسری ترکیب یہ ہو سکتی ہے
کہ درمیانی فصل مساوی یا نہ ہو مثلاً ۲۴، ۲۶، ۳۰، ۳۲، ۳۶۔ غرض ہر
عمل میں کوئی شے حوالہ کی ہوتی ہے۔ اور تناسب کا یہ مفہوم ہے کہ حوالہ
کی کوئی شے موجود ہو اور تمام اشیاء اس سے مقداراً مربوط ہوں۔
حوالہ کی شے سے عمل کے اور کتنے افراد مربوط ہوں گے یہ عمل کی نوعیت اور
پیچیدگی پر ہے۔ مثلاً محض سطح یا رقمہ دکھانے میں صرف لائنائی اور
چوڑائی کے درمیان متوالی کو اڑا اور کھڑکی کے پٹ اور دیوار میں جو غیرہ
اس قسم کی غیر پیچیدہ ترین مثالیں ہیں جسم چیزوں میں اک اور سمت کی حرکت
ہو جاتی ہے جو کہیں موٹائی کہیں گہرائی اور کہیں بلندی بن جاتی ہے۔ مثلاً

ایک کرے کو اندر سے دیکھنے میں کہ جس میں طول، ارض اور بلندی کی
 تین نسبتیں مربوط ہوتی ہیں۔ ہر عمارت دراصل خلائے بسیط میں ایک کعب
 ہے جو اندر سے خاص خاص نسبتوں سے گھوٹھلا کر دیا گیا ہے اب اگر کرے
 کے اندر کی اور چیزوں کو لے لیا جائے تو ہر تکلف کی شے کی افراطش کے
 ساتھ نسبت قائم کرنے کا ایک اک نیا مرحلہ آتا جائے گا۔ خلاؤں اور
 بھری ہوئی جگہوں میں انحرابوں کے پھاندا اور بلندی میں، کارنس کی چھت
 سے فصل اچورائی اور گولائی میں وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح ایک تصویر
 میں روشنی اجسامت، رنگ وغیرہ متعدد درجوں، متعدد مقدار اور
 متعدد درجوں میں واقع ہوتی ہیں۔ اور ہر کے درمیان نسبت قائم کرنے کا
 اک بہت پیچیدہ سوال آجاتا ہے۔ گو بعض نسبتیں قبول عام اور واضح
 عام کا درجہ پا کر منجھ اور مجھ ہو گئی ہیں۔ اور گویا خود مستقل قدریں ہی جلتی ہیں۔
 ۴۔ ارنی، - یہ لفظ متعدد معنوں میں مستعمل ہے اور مغربی موسیقی
 میں ایک خاص محدود اصطلاحی معنی میں بھی مستعمل ہے۔ مگر یہاں صرف
 اس عام معنی میں استعمال کیا جا رہا ہے جو رومرہ کی بول چال میں
 میل کھانے کے الفاظ سے ادا ہوتا ہے۔ یعنی عمل کے منفرد اجزاء اس
 میں میل کھاتے ہوں۔ ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوں۔ اور ان کے
 مابین مکمل مطابقت ہو۔ مامن چہ سرانکم و طنبورہ چہ سراند، کی سی کیفیت
 نہو۔ خود مغربی موسیقی میں بھی اپنے مخصوص اصطلاحی معنی کے ساتھ ساتھ
 یہ لفظ اس عام معنی میں بھی مستعمل ہے۔ اور صورتی میں رنگوں کے آپس
 سے امتزاج کیلئے مستعمل ہے۔ بعض آوازیں بعض آوازوں سے
 میل نہیں کھاتیں۔ اور بعض رنگ بعض رنگوں سے میل نہیں کھاتے۔

بخلاف اسکے بعض آوازیں بعض آوازوں کے پہلو پہ پہلو اور لطفت راہو جاتی
 ہیں۔ اور بعض رنگ اور رنگوں کے پہلو پہ پہلو اور کھل جاتے ہیں۔ کھولی ہوئی
 شفق، کھلے ہوئے دلوں میں اور ہنسی، اور رس چوستی ہوئی تیزیوں میں
 فن کار قدرت کی رنگ آمیزی کس نے نہیں دیکھی ہے۔ گہرے رنگ
 ہلکے پڑتے پڑتے کسی اور رنگ میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ گہرا عنابی
 گہرے سرخ کے پہلو پہ پہلو آکر ایک دوسرے کی لطافت کو تقویت
 پہنچاتے ہیں۔ بازاروں میں ہلکی پیاز کی رنگ سے لیکر خون کبوتر جیسی
 سرخ لپ اسٹکیں بکیتی ہیں اور بتان طنازا اپنے اپنے ہونٹھوں اور رخساروں
 کے رنگ کی مناسبت سے ان میں سے بڑے ریاض سے کوئی موزوں
 رنگ چن لیتی ہیں۔ آپ جب اپنے سوٹ کے ساتھ کوئی ٹائی انتخاب کرنے
 میں ایک منٹ تامل کرتے ہیں تو دراصل ہارمنی کا ایک مسئلہ طے کرتے
 ہوئے ہیں۔ ایک نقاش اپنے خاکوں اور نیرنگوں میں رنگ بھرنے میں
 اسی قسم کا مگر اس سے بہت زیادہ پیچیدہ اور نازک مسئلہ حل کرتا ہوتا
 ہے۔ موسیقی، بالخصوص جدید مغربی موسیقی میں مسئلہ بہت زیادہ لطیف،
 نازک اور پیچیدہ ہو گیا ہے۔ وہاں ناہم آہنگ اور ربطا ہر بے چوڑا آواز کو
 کھنی حکمت علیوں کے زور سے کھپا دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ پہلے بے چوڑ
 اور ناہم آہنگ سروں کے لے آنے کا مواد فراہم کرتے ہیں کہ اسکا ناہم
 آہنگ عنصر کمزور پڑ جائے اور دب جائے۔ اور اس طرح کی زمین تیار کر لینے
 کے بعد اس کو موقع سے لے آتے ہیں اور پھر اسی تکلف اور اہتمام سے
 اس کے بے چوڑ اور کباب میں استخوانی کیفیت کو زائل کرتے ہیں۔ ہارمنی
 کے دقیق مشکل اور پیچیدہ مسائل جس قدر حالیہ مغربی موسیقی میں پیدا

ہوتے ہیں غالباً اور کسی دوسرے فن میں نہیں پیدا ہوتے۔ بعض پرانے طرز کے ماہرین کا خیال ہے کہ موجودہ فنکاروں نے بہت سے مسائل کو نا حل شدہ یونہی چھوڑ دیا ہے۔ اسٹراوسکی وغیرہ پر زیادہ تر اس قسم کے اعتراضات ہیں۔ اس چھوٹے سے بیان میں اس مختلف بحث پر نظر جانے کی گنجائش نہیں، اور نہ دور اس تکنیکی بحث میں الجھنے کا موقع ہے۔ آپ ہارمنی کے مسئلہ کو روزمرہ کی زندگی کے مسائل کے اعتبار سمجھ لیں کہ جب کسی مرکب شے کی ترکیب میں مختلف اجزاء ملائے جائیں گے تو ایک سوال ان اجزاء کی ترکیبی کے مابین میل کھانے کا بھی قدرتا پیدا ہوگا۔ ہر عورت ہر رنگ کی لب اسٹک اور غازہ بلا امتیاز نہیں استعمال کر سکتی۔ اور نہ ہر سوٹ کے ساتھ ہر طافی بلا تکلف استعمال کر دے سکتے ہیں۔ جسکو ہم مذاق سلیم کہتے ہیں وہ انتخاب کا ایک مسئلہ لا کھڑا کر دیتا ہے۔ اور یہی مسئلہ فنون لطیفہ میں ہارمنی کے مسائل کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

۵۔ روم:- روم کو دراصل حرکت اور چال سے تعلق ہے یعنی جو وسیلہ استعمال ہو مثلاً آواز یا حرکت یا جسامت یا روشنی یا خط وہ عمل کے دوران میں ایک تواتر کے ساتھ ظہور پذیر ہو۔ اور یہ تواتر ایک مقررہ اصول کے منظر باقاعدہ ہو۔ شاعری میں ارکان، اوزان اور بحر اس قدر کے مشکل کرنے کی باظہور کی حکمت عملیاں اور ترکیبیں ہیں۔ یعنی کہ اصوات ایک مقررہ ڈھانچے پر تواتر کے ساتھ اکھریں مثلاً ایک مقررہ رکن بار بار تواتر کے ساتھ آتا ہے۔ یعنی ایک خاص انداز سے مرتبہ آواز بار بار رکانوں میں پڑتی ہے۔ اور ایک صوتی اثر پیدا

کرتی ہے۔ مثلاً عروض کے ایک رکن "مفاعیلین" میں حروف کی تعداد اور
 عراب کی ترتیب یعنی صوت ایک خاص طرح پر مرتب ہے۔ اور ایک
 دوسرے رکن "فعلاتن" میں حروف کی تعداد اور عراب یعنی صوت اور
 طرح پر مرتب ہے۔ اسی طرح کے ارکان یعنی اصوات کی ترتیب کی تکرار
 سے بحرین بنتی ہیں جن میں اس طرح کے مرتبہ مجموعے ایک خاص طرح پر
 مرتب ہوتے ہیں۔ اور ایک خاص صوتی اثر پیدا کرتے ہیں مثلاً بحر نرج میں
 "مفاعیلین" میں اصوات کی جو مرتبہ شکل ہے وہ مکرر چار بار آتی ہے۔
 مفاعیلین، مفاعیلین، مفاعیلین۔ اور ایک دوسری بحر رمل میں فعلاتن
 میں جو شکل مرتبہ ہے وہ چار بار متواتر آتی ہے۔ فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن،
 فعلاتن۔ یا گاہے تنوع کے طور پر آخر رکن یعنی آواز میں سے کچھ ٹکڑا
 کہ کے فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلین کی ذرا مختصر صورت میں مبدل
 کر لیتے ہیں۔ آپ دونوں بحرؤں کے ارکان زبان سے بار بار دہرائیں تو
 دیکھیں گے کہ پہلی بحر میں زبان کی حرکت رک رک کر ہوتی ہے بخلاف
 دوسری کے اُس میں زبان تیز چلتی ہے اور آخر میں تالو سے ٹھکر کر رک
 جاتی ہے۔ یعنی شعر پڑھنے کے دوران میں آواز میں ایک باقاعدہ تواتر
 کے ساتھ نکلتی ہیں۔ آوازوں کی رفتار میں تیزی یا رکاوٹ کو آپ کے
 پڑھنے کی رفتار کی تیزی سے تعلق نہیں۔ بلکہ خود ترتیب کے اصول کا نتیجہ
 ہے۔ پہلی بحر میں اوزان کا وہ مرتبہ مجموعہ جو متواتر آئے گا وہ اپنی ترتیب
 ہی کے اعتبار سے اس طرح کا ہے کہ آواز میں ذرا کھم کھم کر نکلیں۔ اور
 دوسری میں اس طرح کا کہ آواز میں جلدی جلدی نکلتی آئیں۔ آپ چاہے
 کسی رفتار سے پڑھیں یہ داخلی رکاوٹ اور ڈھلک قائم رہے گی۔

موسیقی اور رقص میں بھی بعینہ ہی ترکیب ہوتی ہے۔ یعنی سکون و حرکت
 کے باہمی تعلق کو طرح طرح سے مربوط کرتے ہیں۔ آواز اور حرکت کی
 لئے یعنی چال اور زمانی وقفہ مقرر و متعین ہوتا ہے۔ اور آواز و حرکت
 تو اتر کے ایک متعینہ قالب میں ڈھل کر نکلتی ہے مختلف سرد اصل مختلف
 قسم کی آوازیں ہیں۔ یہ مختلف قسم کی آوازیں ایک باقاعدہ داخلی ترتیب
 کے ساتھ متواتر کانوں میں پڑتی چلی جاتی ہیں چند طرح کی آوازیں یعنی
 ایک متعینہ راگ کسی تال یعنی آواز اور سکون کی باہمی زمانی ترتیب کی ایک
 مقررہ شکل میں بندھا ہوتا ہے۔ یہ تال یعنی آواز و سکون کی باہمی زمانی
 ترتیب بہت گون درگون طریقوں پر مرتب کی جاسکتی ہے۔ مثلاً آپ
 ہارمونیم کی پٹریوں پر تین تین بار انگلیاں چلا کر دم لیں، اور صرف دودھ
 بار چلا کر دم لیں اور صرف ایک ہی بار چلا کر ساتھ ساتھ دم بھی لیتے جائیں
 تو آوازوں کی ایسی داخلی بنیاد کے اعتبار سے مختلف شکلیں بن جائیں گی۔
 اور کانوں میں ہر شکل اور طرح سے اپنی اپنی ہمیزہ شکلوں میں محسوس
 ہوگی۔ غموں میں آوازیں یعنی سہری طرح کی مقررہ شکلوں میں بازہ
 دیئے جاتے ہیں اور اس مقررہ ڈھانچے اور شکل میں بندھی ہوئی آواز
 تو اتر کے ساتھ کانوں میں پڑتی رہتی ہے۔ رقص میں حرکات کو اسی طرح کے
 قالبوں میں ڈھال دیتے ہیں۔ اور حرکات کا ایک متعینہ پیرن تو اتر کے
 ساتھ نظروں کے سامنے بے آواز رہتا ہے۔ ان دونوں فنون
 میں تال تو اتر ہی کا لطف پیدا کرنے کیلئے استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی طرح
 مصور بھی جب کوئی خط کھینچتا ہے تو خط کی چال میں یعنی خط کھینچنے کے
 درمیان ہاتھوں میں ایک باقاعدہ حرکت ہوتی ہے۔ آپ خود ایک

حلقہ داخلہ سختی مکنیں اور اس کی کوشش کریں کہ حلقوں کے اوپر کے
 محرابوں کی بلندی کی، اور نیچے کی قوسوں کے دائروں کی عمق کی، درمیانی
 فصل سارے خط کھربیں سادی واقع ہو۔ سب سب ایک ایسے
 خط میں توازن کی قدر صاف نمایاں ہوگی۔ اسی طرح کسی تصویر میں اگر
 تین چار پودے یا جانور یا اور کسی طرح کی جسامتیں برابر فصل پر برابر
 مقدار کی بنائی جائیں تو توازن کی قدر کھربیں گی۔ اسی طرح عمارتوں میں بھی
 متعدد فیل پائیوں، محرابوں، برجیوں یا مناروں یا صرف خلاؤں اور
 پر جگہوں کے توسط سے اس قدر کو نمایاں کرتے ہیں۔ اب خواہ انسان
 کا خود نفس توازن کا تشنہ ہو اور اس کا تقاضہ کرتا ہو خواہ آوازوں کی طرف
 اور جسامتوں کا توازن کے ساتھ باقاعدہ واقع ہونا ایک رد عمل ابھارتا
 ہو مگر باقاعدہ توازن اور پر لطف رد عمل میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اور
 دونوں لازم ملزوم ہیں اور خواہ توازن کا نون کے ذریعہ محسوس ہو خواہ
 آنکھوں کے۔ اور خواہ آواز جیسی لطیف اور غیر مادی وسیلے کے ذریعے
 محسوس ہو خواہ فیل پائیوں جیسے محکم و مجسم جسامتوں کے ذریعے۔ اور خواہ
 ایک حسین دوشیرہ کے گوشت و پوست و عضلات کے کساؤ، تناؤ اور
 ابھار میں مشہود ہو۔ خواہ ایک بد صورت بوڑھی کھکارن میں صرف
 اور خطوط کے روم کا فرق ہے۔ اس میں خطوط اور جسامتوں کا روم اور
 ہے اس میں اور اس کے بت اور تصویر میں وہ روم ہوگا۔ اور اس کے
 بت اور تصویر میں یہ اس کے بت اور تصویر میں خطوط اور جسامتیں اور
 طرح مرتب ہونگے اس کے اور طرح۔

۱۔ "بیلنس" یا توازن: عمل میں اس قدر کی نمودیوں ہوتی ہے کہ
 لہ: کے گوشت و پوست و عضلات کی اھیل جھول، اور پچک میں حسین دوشیرہ اور لہ

کہ اُس کے مختلف اجزا کو یا ترازو پر چڑھے ہوئے ہیں اور ڈنڈی بالکل برابر
 ہے مثلاً اگر ایک لینڈ اسکیپ کے پیش منظر میں ایک طرف کوئی کھڑی
 آگئی ہے تو دوسری طرف مقابل میں چٹان ہو تا کہ جسامتیں ہم پلہ
 ہو جائیں۔ یا اگر کہیں پر روشنی کی کسی کیفیت کی نمائش کیلئے پردے پر
 کوئی رنگ بکھرا یا ہے تو کسی اور طرف سایہ کی کسی کیفیت کے مطالعہ
 کیلئے روشنی کے رنگ کے مقابل کوئی اور رنگ بکھرا ہوا ہے۔ اسی طرح
 بڑی بڑی عمارتوں میں منارے اور کنگرے مناسب مقامات پر نصب
 کئے ہیں۔ گویا یلوں پر باٹ چڑھاتے ہیں کہ ڈنڈی برابر ہو جائے۔ بالعموم
 جواب اور مقابل کی چیزیں لا کر توازن کا تقاضہ پورا کیا جاتا ہے۔ مگر
 گاہے مرکز ثقل بہت پر پیچ طریقوں سے قائم کیا جاتا ہے اور جسامتوں
 کی تقسیم اور سمجھان بہت دقیق ہوتی ہے۔ توازن قائم کرنا بظاہر بقدر
 آسان معلوم ہوتا ہے دراصل اس قدر آسان نہیں بغیر جیسی صنعت میں
 بھی توازن کا سوال اپنی سہل صورت میں رونما ہوتا ہے۔ فنکار کا الفاظ،
 محاورات یا صنائع کے ساتھ شغف اور غلو توازن کو بگاڑ دیتا ہے کسی
 لفظی رعایت کی کشش کسی محاورے کی دلکشی اور کسی دقیق صنعت کی
 دل آویزی دامن دل کے حق میں خار کا حکم اختیار کر لیتی ہے۔ اُس کے
 کھیا دینے کی گدگد اہٹ یا برت دینے کی ترغیب اس قدر غالب آجاتی
 ہے کہ دامن توازن ہاتھوں سے چھوٹ جاتا ہے۔ اور پہلے انکے بوجھ
 سے ایک طرف جھک جاتا ہے۔ ادب کے اور اصناف میں یا ایسے
 عملوں میں جو بہت سے اجزا پر مشتمل ہوں یہ وقت اور ٹپھ جاتی ہے کیونکہ
 فنکار بالقوی کسی قدر کا والہ و شیدا ہوتا ہے۔ اور اس کا طبعی رجحان

اور غلو اس قدر کے پلے کو گراں کر دینے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اور یہ نفسیاتی غلو عمل میں دخیل ہو کر اسکے توازن کو بگاڑ دیتا ہے۔ اور اس میں بالفاظ میر انیس "مگر ہم نے پلہ گراں کر دیا۔" کی کیفیت آجاتی ہے۔

۷۔ تنوع :- بالعموم تنوع سے مراد چند قسم کے افراد ہوتے ہیں۔ مثلاً دسترخوان پر چند طرح کے کھانے، مگرے میں چند میل کے سامان، یا الماری میں رنگ رنگ کے ملبوسات۔ مگر جمالیات میں اس لفظ کی دلالت کھوڑی بدلی ہوئی ہے۔ وہاں ذہن میں متعدد افراد نہیں ہوتے۔ بلکہ ایک واحد فرد ہوتا ہے۔ اور تنوع چند افراد میں نہیں ڈھونڈھا جاتا بلکہ ایک ہی فرد کے شتملات میں۔ یعنی تنوع سے مراد یہ ہے کہ فرد اجزا پر مشتمل ہو۔ اور فرد کا چند اجزا پر مشتمل ہونا ہی تنوع ہے۔ اس نقطہ نگاہ کی اہمیت آپ اس اختلاف سے سمجھیں جو ایک واحد سر اور ایک واحد رنگت کے جمالیاتی قدر کے ہونے اور نہ ہونے کے مسئلہ پر قائم ہے۔ ظاہر ہے کہ واحد سر اور واحد رنگت میں تنوع کا کوئی سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ چنانچہ ایک گروہ بلکہ غالب گروہ انکو کسی جمالیاتی قدر کے حامل ہونے کا اہل نہیں مانتا۔ اسکے نزدیک جمالیاتی قدر کا حامل ہونے کیلئے متنوع عنصر کی موجودگی ایک جزو لاینفک ہے۔ جمالیات کے قدرے بڑے دائرے گہٹ کر فنون لطیفہ کے ذرا چھوٹے دائرے میں یہ بحث کھڑی ہی نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ آپ دیکھ چکے ہیں کہ فنون لطیفہ کا ہر عمل چند اجزا پر مشتمل ہوتا ہی ہے۔ نغمہ میں چند سر ہوئیں گے۔ اور چند سر ہوتے ہی توازن، تناسب، ہارمنی، اور روم وغیرہ کے مسائل خود بخود پیدا ہو جائیں گے۔ اور

نفعی کا تنوع انھیں قدروں سے وابستہ اور انھیں قدروں کا زائیدہ ہے۔ چنانچہ جنس کی تعریف کے بیان میں اس کے متعلق ایک بیان آپ یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ وہ چند طرح کے احساسات کو یہ یکدم پھیر دے سکے اور مطمئن کر دے سکے، مثلاً نفعی سے توازن اتنا سبب، ہارمنی، اور روم وغیرہ کے احساسات یہ یکدم مرتعش اور مطمئن ہو جاتے ہیں۔ اور اسی طرح کا ایک مرکب پیچیدہ اور سبب وار عمل ایک تصویر است، عمارت، زمین اور ہر دوسرے عمل کے روبرو ابھرتا ہے۔ تنوع سے مراد عمل کا اسی طرح کی اہلیت سے معمور ہونا ہے۔ اور یہی ہی ممکن ہے جب عمل چند جزا بہ مشتمل ہو۔

۸۔ وحدت جنس کے اعتبار سے تنوع کی ضد اور اثر کے اعتبار سے اس کی تکمیل اور آخری منزل ہے یعنی اجزائے ہوں مگر آپس میں اس طرح مربوط اور شریک ہو کر ہوں کہ کوئی واحد مرکب اور سبب وار عمل ابھر سکے۔ مثلاً ایک تمثیل یا رزم میں متعدد واقعات مذکور ہوتے ہیں۔ اور ہر کا اپنا اپنا علیحدہ علیحدہ ایک مخصوص اثر ہوتا ہے جو جد کا یہ تقاضا ہے کہ یہ سارے چھوٹے چھوٹے منفرد تاثرات آپس میں ملکر ایک وسیع تر اور مکمل اثر ابھار دیں۔ نفعی کے توازن، تناسب، ہارمنی اور روم کے ذاتی اور انفرادی تاثرات کی چھوٹی چھوٹی کڑیاں ملکر ایک مکمل زنجیر وضع کریں اور ایک مربوط زنجیر میں تبدیل ہو جائیں۔ ایک رزمیہ پڑھ کر یا تمثیل دیکھ کر اس کے منفرد واقعات اور منظروں کا صرف علیحدہ علیحدہ ہی اپنا اپنا مخصوص اثر نہیں بلکہ ساری رزم یا تمثیل کا ایک واحد مرکب اور سبب وار اثر ابھرنا چاہیے۔ وحدت کا تقاضا یہ ہے کہ چھوٹے

چھوٹے منفرد تاثرات اپنے چھوٹے چھوٹے منفرد تاثرات کھودیں۔ اپنی انفرادیت کو فنا کر دیں۔ اور کسی بسیط اثر کی تعمیر میں صرف ہو جائیں۔ اجزاء کے انتخاب اور ترتیب کی تعریف یہ ہے کہ وہ ملکر ایک کل احساس ابھار دیں۔ یہ کل کا احساس ابھار دینا اور ابھر آنا ہی اجزاء کا فرض منصبی اور ان کے بحال ہونے کا معیار و مقیاس ہے۔ وہ اس لئے آتے ہی ہیں اور لائے ہی جاتے ہیں کہ اپنی انفرادیت کھو کر ایک واحد شے تعمیر کر دیں۔ اور عمل سے باہر تنوع اوسکے ایک کل ہونے کا احساس ابھر رہا ہو۔

یہی آٹھ دس قدریں وہ قدریں ہیں جو کسی فن میں واقع ہو کر اُس کو حسین بنا دیتی ہیں۔ اور سن سے متصف ہونے پر وہ ایک فنی عمل ہو جاتا ہے مگر مختلف اقوام میں انکی داخلی ترکیبیں بالکل دگرگوں ہوتی ہیں۔ اور مختلف اقوام کا مذاق نہ صرف داخل دگرگوں ہے بلکہ حس کی ذکاوت کے اعتبار سے بھی مختلف مدارج پر ہے بعض تناسب کے احساس میں ذکی تر ہے بعض روم کے۔ اور بعض آرڈر یا وحدانیت کے بعض قوموں کی تشنگی مقابلہ ذرا بچی ہی منزل پر آسودہ ہو جاتی ہے اور بعض کی ہل من مزید کا تقاضہ کرتی ہے۔ چین کے درجہ دوم کے منسور تصویروں کے خطوط میں جس روم کا تقاضہ کرتے ہیں وہ مغرب کا درجہ اول کا مصو بھی نہیں کرتا۔ ہندوستانی مذاق نفوں کی تال میں جس نزاکت اور لطافت کا تقاضہ کرتا ہے وہ مغربی مغنی کے تقاضوں سے بدجا شدید ہے۔ اور تناسب کو جس منزل پر یونانیوں نے پہنچا دیا وہ آپ اپنی نظیر ہو کر رہ گیا۔ مشرق کی تزویری اور تفصیل سے انہماک مغرب کے تقاضا کے وحدانیت کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ اور مغرب کا وحدانیت کے ساتھ غلو،

جزو اور تفصیل کو مشرق کے معیار تک نہ پہنچا سکا۔ تقاضوں، مذاقوں اور
افتاد طبع کا اختلاف دونوں جگہوں کے عملوں میں صاف صاف منعکس
ہے۔ پہلے دونوں ایک دوسرے کے آنکھوں میں پہنچ مقدار کھٹے رات و نو
کی آنکھیں روشن ہو رہی ہیں اور آپس کی قدر دانی اور مرتبہ شناسی و راز فوں
تو میکانی اور زمانی فرقوں کو یعنی قدروں کی اندرونی اور داخلی ترکیبوں
کی جزوی اور تفصیلی کیفیات میں جو کھوڑا فرق آجاتا ہے اُن کا ہی ذہن میں
رکھتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ جو شے فنی عملوں میں حسن کی صورت میں نمودار اور
مشہود ہوتی ہے وہ یہی قدریں ہیں۔ ان میں ہر قدر ہر فن میں یکساں
اور مساوی طور پر نمایاں نہیں ہو پاتی بعض قدریں بعض فنوں میں خاص
طور پر نمایاں اور اوجاگر ہو جاتی ہیں۔ اور بعض میں کھوڑا و بی رہتی ہیں۔
مثلاً ہارمنی جس قدر موسیقی میں نمایاں ہوتی ہے رقص میں نہیں ہوتی
اور بلیس جس قدر حسامت دار عمل میں نمایاں ہوتا ہے اس سے موسیقی
میں بہت کم نمایاں ہوتا ہے اور تناسب جس قدر صاف عمارت اور ت
میں اجاگر ہوتا ہے اس قدر ناول یا رزمیہ میں نہیں ہوتا۔ اور مخصوص
فنون کے اعتبار سے انکی داخلی نوعیت بھی کھوڑی بدلی ہوئی ہوتی ہے۔
مگر اپنے مخصوص پیمانے پر اور اپنے اپنے مخصوص انداز میں ہر فن میں یہ
قدریں ذخیل ہیں اور تمام عملوں میں موجود ہوتی ہیں۔ کوئی تھوڑے سے چھوٹا
عمل مثلاً غزل کا ایک شعر لے لیجئے اس میں یہ تمام قدریں آپ موجود پائیں گے۔
ہیات، سلسلہ نظام تو اترا توازن تناسب، ہم آہنگی اور وحدت جسکو
آپ اور مفہوم کہیں گے وہ چند منفرد الفاظ کے نیچا ہو جانے سے پیدا ہو گیا
ہے۔ اور صرف نیچا ہونے سے نہیں بلکہ انکے ایک خاص ترتیب یا نظام کے

ساکھ بیٹھے ہوئے ہونے کی وجہ سے۔ یہ نظام کچھ اس طرح کا ہوتا ہے کہ بیک
 نفس چند طریقوں اور چند ذریعوں سے چند طرح کا رد عمل ابھارتا ہے
 وضعی دلائلوں سے اظہار مدعا۔ غیر وضعی دلائلوں سے اشارے اور
 کنائے۔ مقننیت سے تخیل کو مشتمل اور اصوات کے ذریعے سماعت کو محفوظ۔
 اور حیب یہ نظروں سے گذرتا ہے یا کانوں میں پڑتا ہے تو ایک مزہ، اک لطف یا
 آتا ہے۔ یہ مزہ اور لطف اک چند گونہ تحریک کا ایک مجموعی اور اجمالی رد عمل ہے
 جو عبارت کے آنکھوں سے گذرتے یا آوازوں کے کانوں میں پڑتے ہی
 بلا قصد و ارادہ خود بخود اکھر آتا ہے۔ کسی اچھے شعر کے الفاظ کی نشست کی
 تنظیم بدل دینے شعر کے لطف میں فرق آجائے گا۔ کیونکہ اس دو بدل سے
 مفہوم کی ہیئت، تخیل کا مرجع اور تصورات کا توازن و تناسب اور ہو جائیگا۔
 شعر کے الفاظ کی نشست جمالیاتی ذوق اور تقاضا کرتا ہے۔ وہی مہیج حس کو
 آپ ہیات کے بیان میں دیکھ چکے ہیں کہ اپنے ظہور اور تسکین کیلئے ایک
 پیکر کی تلاش میں ہوتا ہے اور اپنی تشفی اور طمانیت کیلئے ایک فنی پیکر وضع
 کرنے کی دھن میں نہمک ہوتا ہے۔ وہ الفاظ کو اس طرح بٹھلاتا جاتا ہے
 جو اس کو مطبوع خاطر ہوتا ہے اور طمانیت بخشتا جاتا ہے یعنی جو اس کے
 مافی الضمیر کی ہیئت کا ری کرتا جاتا ہے۔ وہ اپنی دھن، یعنی اپنے داخلی
 تقاضوں کے چکا و اور اپنی تسکین میں اتنا نہمک ہوتا ہے کہ گاہے نحو کو
 بھی بھول جاتا ہے۔ بڑے شعر بعض دفعہ دیدہ و دانستہ نحو کی تقاضوی
 طرف سے بے رخی برت دیتے ہیں کیونکہ الفاظ کو جس طرح نحو اٹھنا چاہیے
 وہ وہ نہیں ہوتا جو ان کے مافی الضمیر کے پیکر، ظہور اور ہیئت کے
 اعتبار سے تشفی بخش ہو۔ یعنی نحوی ترتیب ان کے مافی الضمیر کی صورت گیری

نہیں کرتی۔ وہ اتنی معنی خیز یعنی اشاروں اور گناہوں سے معمور نہیں ہوتی
 کہ اُن کے ذہنی فضا کے ترجمان اور بدل کی حیثیت سے کافی پڑے یعنی
 اُس کی آئینہ داری کیلئے مناسب نہیں پڑتی۔ اور صوتی حیثیت سے
 اتنی متوازن اور میل کھائی ہوئی نہیں ہوتی کہ لطافت کے تقاضوں سے
 عہدہ برآ ہو سکے۔ مجبوراً وہ نحو کو تعقید پر نثار کر دیتے ہیں نحو کا مقصد ہی
 اور ہے۔ وہ محض ادائے مطلب کیلئے سلسلہ قائم کرنے کا صحیح طریقہ
 بتاتی ہے۔ وہ اشارات، کنایات، حسن، لطافت، نزاکت اور باریکیوں
 پر نہیں جاتی۔ مگر شاعر الفاظ سے یہ سب خدیں انجام دلاتا ہے کیونکہ
 وہ محض چند الفاظ سے ایک وسیع بچیدہ اور متنوع ذہنی فضا کی ترجمانی
 اور آئینہ داری کا کام لینا چاہتا ہے یعنی شاعر اپنے سلسلہ نظام سے
 صرف وہی اور اتنا ہی کھر کام نہیں لینا چاہتا جتنا وہ ایک محض نحو
 سلسلہ کی حیثیت سے انجام دے سکتے ہیں۔ وہ اپنے نظام الفاظ سے
 بیان میں نحوئی معنی سے سوا کچھ اور مزید مفہوم بھی کھر دینا چاہتا ہے۔
 آپ دیکھ چکے ہیں کہ جمالیات ہر لفظ تخیل کے حق میں گویا ایک اشتعال
 ہے۔ اک اشارہ ہے۔ اک کنایہ ہے۔ بحر تخیل میں اک کنکری ہے جو پانی
 میں پڑتے ہی دائروں، اور دائروں کا اک سلسلہ چھڑکتی ہے فنی بہارت
 الفاظ کی اسی طرح کی اشاراتی، کنایاتی، اشتعال کی اور غیرونی و لاتیوں کی
 اہلیتوں کے احساس اور ان سے فائدہ اٹھانے کا نام ہے اور شاعر
 اپنے سلسلہ کی ترتیب میں اس پر خاص نظر اور توجہ رکھتا ہے۔ اور جب
 وہ اپنا سلسلہ قائم کر چکتا ہے تو اس سلسلہ کا ہر لفظ تخیل کو ایک خاص
 طرف مبذول کرتا چلا جاتا ہے۔ یعنی اُس میں تخیل کو ایک مجوزہ رخ میں

متحرک کر دینے کی اہلیت ہوتی۔ اور متخیلہ رفتہ رفتہ اُس مجوزہ رخ پر متحرک ہو جاتا ہے۔ ہر لفظ سے ایک منفرد اشتعال، ایک منفرد اشارہ اور ایک منفرد تحریک ہوتی ہے۔ مگر جو اشتعال ہوتا ہے، جو اشارہ ملتا ہے اور جو تحریک ہوتی ہے وہ ان منفرد خطوط کا سا ہوتا ہے جو سارے کے سارے کسی نقطے پر جا کر مل جاتے ہیں۔ جیسے متعدد راستے موڑ پر آ کر مل جاتے ہیں۔ یعنی ہر منفرد اشتعال کا وہی مرجع اور ہر اشارے کا وہی مشاہد الیہ ہوتا ہے۔ اور متخیلہ کی تحریک کا رخ ہمیشہ وہی ہوتا ہے۔ اب اگر نحوی تقاضے کے چکاؤ میں درمیان میں کوئی ایسا لفظ پڑنے لگے جو شاعر کے کام کا نہیں یعنی جو اُس کے ذہنی کیفیت کی آئینہ داری نہیں کرتا، جو اُس کے مصورہ عالم کی ترجمانی نہیں کرتا، جو اُس کے عالم خیال کی نیابت نہیں کرتا اور جو اُس کا لفظی بدل نہیں ہو سکتا یعنی جو اشتعال، اشارے اور کناے کی حیثیت سے کسی غیر کے تخیل کو اس رخ میں متحرک کر دینے کی اہلیت نہیں رکھتا جس کے اشاروں اور کناؤں کا رخ کسی اور طرف ہو تو وہ اس لفظ کو سنگ رہ کی طرح دور پھینک دے گا۔ کیونکہ اُس کا سلسلہ نظام تو ایک نقاشی ہے۔ ایک صورت طرازی ہے۔ ایک ایسے پیکر کی تعمیر ہے جو اُس کے ہیجانی کیفیت کی ایک ہیأت، ایک جلتی جاگتی تصویر ہو اور جس سے اُس کا ذوق جمال ہر طرح اسودہ ہو جائے۔ اور جو ایک نقش، ایک تصویر اور ایک بدل ہونے کی حیثیت سے غیروں کے متخیلہ میں وہی شے لاکھڑا کر دے۔ وہ پنج میں کسی ایسے عنصر کا دخل کیسے روا رکھ سکتا ہے جو اُس کے پیکر کی صورت ہی بگاڑ دے چنانچہ یہی ہوتا ہے کہ جب اس طرح سے مرتبہ کوئی سلسلہ آپ کی اور ہماری نظروں سے گذرتا ہے یا کانوں میں

پڑتا ہے تو متخیلہ میں ادسی ترتیب اور تنظیم سے تصورات اور نقوش اکھرنے لگتے ہیں۔ اور آپ کا اور ہمارا متخیلہ شاعر کے متخیلہ کا ایک آئینہ خانہ ہو جاتا ہے اور اس میں بھی وہ فضا جلوہ نما ہو جاتی ہے جو شاعر کے متخیلہ میں تھی۔ یعنی شاعر کے الفاظ کی ترتیب خود اسکی تشفی اور طمانیت کے علاوہ کسی غیر کے متخیلہ کو ایک مقام سے متحرک کر کے ایک خاص راستے پر لطف مقام پر پہنچا دیتی ہے۔ اور ترتیب سلسلہ کے تمام الفاظ اس راستے پر گویا ایک سائن پوسٹ کا کام کرتے ہیں جو رفتہ رفتہ منزل تک رہنمائی کر دیتے ہیں۔

ترتیب، سلسلہ، نظام، مفہوم اور ہیأت کے مسئلہ کو غزل کے ایک شعر جیسے چھوٹے عمل سے بھی اور چھوٹے بیانیہ پردے اور غور فرمائیے کہ انھیں چند الفاظ کی نشست بدل دینے سے مطلب کیا سے کیا ہو جاتا ہے مفہوم کی داخلی شکل کیا سے کیا ہو جاتی ہے اور متخیلہ کے اشتعال اور تحریک میں کتنا فرق پڑ جاتا ہے محض چار الفاظ کے یہ تینوں جملے لے لیجئے۔

(۱) اصغر مشاعرہ میں نہیں تھے۔ (۲) مشاعرے میں اصغر نہیں تھے

(۳) نہیں تھے اصغر مشاعرہ میں۔ یہ تینوں جملے عام گفتگو میں ہم معنی سمجھے جائیں گے۔ اور نحو اکیس اکتھورا خلاف قاعدہ سمجھا جائے گا۔ گو بعض دفعہ بول بھی جاتے ہیں۔ مگر تخیل کے حق میں اشارات ہونے کی حیثیت سے تینوں بالکل جدا گانہ ہیں۔ اور تین مختلف سیاقوں میں معکم کے ذہن میں آئیں گے۔ یعنی تین مختلف طرح کے موقعوں پر الفاظ کا سلسلہ اپنی اپنی مخصوص صورتیں اختیار کر لے گا۔ پہلا جب ذہن میں اصغر ہوں گے اور قائل کو کچھ اُن کے متعلق بیان کرنا ہو گا۔ جب وہی ذہن میں ہونگے

تو لفظ بھی خواہ مخواہ انھیں کیلئے آئے گا۔ اسی طرح جب میں میں مشاعرہ ہوگا
تو سلسلہ دوسری صورت اختیار کر لے گا اور ذہن میں عدم موجودگی ہوگی
تو تیسری صورت پر ہوگا۔ تو تین مختلف سیاقوں میں تین مختلف مافی الضمیر
کے ”ظہور“ ہونے کی وجہ سے وہ جب تین مختلف مواقع پر ظہور کرتے ہیں
تو جب وہ سننے اور پڑھنے جاؤ گے تو سننے اور پڑھنے والے کے تخیل کو
بھی لامحالہ تین طرح تحریک میں لائیں گے۔ یعنی تخیل کبھی اصغر، کبھی
مشاعرہ، کبھی عدم کے تصور سے تحریک میں آئے گا۔ اب اگر ماقبل میں
جو سیاق قائم ہو چکا ہے اس کا تقاضہ ہو کہ مابعد کا سلسلہ بھی دوسرا
یا تیسری طرح مرتب کیا جائے اور تحریک کا مرجع اس سمت ہو اور فنکار
عروضی نحو یا اور کسی وجہ سے نہیں کرتا تو بیان کے اثر یعنی لطف میں ذوق
آجائے گا۔ کیونکہ وہاں پر ہو چکا اسکی سمت بدلنے لگے گی اور تخیل کی رفتار
میں اک رکاوٹ آجائے گی۔ آپ کسی اچھے سے مصرعہ میں ترتیب بدل بلکہ
دیکھئے۔ آپ دیکھیں گے کہ اگر پہلے لفظ کو آپ نے پہلا نہیں رکھا تو بات کا
رہنہ تھوڑا ہٹ گیا۔ مفہوم کی داخلی شکل بدل گئی۔ بیان کا توڑ ٹوٹ گیا
یعنی جس چیز کو حسب قدر نمایاں ہوتا تھا اتنا نہ ہوئی۔ یا بالکل ہی دب گئی۔
علم بیان کے سارے صنائع اور بدائع اسکا ازالہ نہیں کر سکتے۔ اس پر
بگڑ چکی ہوئی صورت کو کسی صنعت کی مشاطگی نہیں بنا سکتی۔ معمولی فنکاروں
اس بد ہیأتی کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ یا کچھ وہ بعض ”اسباب حسن“ کو
بالذات ایک جمالیاتی قد سمجھ کر اس سے ایک اظہر نادان مشاطہ کا منصہ
لینے لگتے ہیں۔ صورت گری اور پیکر طرازی ہی تو وسیلہ کے استعمال کا
مقصد ہے۔ فنی وسیلہ اور ذریعہ ہیات کاری ہی کیلئے تو استعمال کیا جاتا

ہے۔ اگر اُس نے کوئی بیکر ہی نہ تراشا تو پھر کونسا فرض انجام دیا یا اگر اجالی
 اور کلی ہیأت طرازی کے علاوہ سلسلہ نظام ہیأت کی داخلی ترکیب میں
 اُس طرح کھلی دخیل ہوتا ہے جیسا اوپر کی مثالوں میں دکھایا گیا۔ مثلاً ایک
 مصرعہ ہے: "اون کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونق"۔ مصرعے میں
 صاف تعقید ہے۔ اور مصرعہ متحرک و طرح موزوں کیا جاسکتا ہے مثلاً
 "رونق آجاتی" سے شروع کر سکتے ہیں۔ مگر اس صورت میں تخیل کو تحریک
 ہی اور طرف ہوتی ہے۔ وہ پہلے رونق کی طرف متحرک ہوتا ہے۔ اور اُس
 میں رونق ضوفاں ہو جاتی ہے۔ اسی طرح "منہ پر آجاتی ہے" سے بھی
 مصرعہ شروع کیا جاسکتا ہے۔ مگر یہاں پہلے منہ کی کیفیت کی طرف
 تخیل دوڑ جاتا ہے۔ یعنی بہر حال پہلے تخیل میں نتیجہ آتا ہے۔ حالانکہ شعراء
 کذبہ میں سبب ہے۔ اُس کا تخیل نہ رونق کی کیفیت میں نہمک ہے
 اور نہ منہ کی، اور وہ نہ اُس کی کیفیت کے اظہار کیلئے وسیلہ اور ذریعہ
 کو استعمال کرنا چاہتا ہے، نہ اس کے۔ اور وہ نہ رونق کی طرف میرے اور
 آپ کے تخیل کو رجحان کرنا چاہتا ہے نہ منہ کی طرف۔ بلکہ سبب کی طرف
 یعنی "اُن کے دیکھے سے" کی طرف۔ شاعر کی نفسیاتی کوائف کا جو حال
 اس صورت میں کھلتا ہے اور جو اور صورتوں میں کھلے گا۔ اُس میں
 جو فرق ہے وہ اظہار میں اس ہے۔ غرض تخیل کو ایک خاص مقام سے
 تحریک میں لاتے ہیں۔ ایک خاص راستے سے رفتہ رفتہ گزارتے ہیں۔
 ایک خاص طرح آگے بڑھاتے جاتے ہیں۔ اور ایک خاص مقام تک
 پہنچا دیتے ہیں۔ اور جہاں جمالیاتی اور غیر جمالیاتی تقاضوں میں تضاد
 ہو جاتا ہے وہاں ذوق جمال خود بخود غالب آجاتا ہے۔ اور صاحب

ذوق میں ایسا ہو جانا بین تقاضائے فطرت ہے۔ اور یہی ہونا چاہیے۔
اب اگر ذوق جمال کا نقص نہ کہہ دے یا اس کی کمزوری سے یہ
سہرشتہ ہاتھوں سے چھوٹ جائے اور الفاظ کا سلسلہ نظام بگڑ جائے
تو ظاہر ہے کہ مفہوم کی جو ہیئت ہوگی جس شکل و شباہت میں وہ
اپنے شبستانِ خیال سے منظرِ عاظم آئے گا وہ بھی اور ہوگی۔ کیونکہ یہاں
تو سلسلہ نظام کا صرف مشہود اور سیرِ ذلی خاکہ ہے جو اس ترتیب
سے خود بخود ابھر آیا ہے۔ اور سلسلہ کا رد و بدل صرف ہیئت کا
خاکہ ہی نہیں بدلے گا بلکہ اس کے داخلی اجزاء ترکیبی میں بھی
ذخیل ہوگا مثلاً کثملہ اصوات کی آپس کی ہم آہنگی یا اونکی لئے میں۔
کیونکہ الفاظ کی جگہ بدل دینے سے صوتی دردمست ہی اور طرح ہو جائیگا۔
موجودہ مثال میں کج نہیں بدلنے کی وجہ سے لئے میں تھنک تو پہلی رہ
جائیگی مگر اس کی ڈھلک اور بے ساختگی میں خلل آجائے گا۔ کیونکہ
حروف علت کی ترتیب اور اس وجہ سے آوازوں کا زبردہم دگرگوں
ہو جائے گا۔ اور ان کی تقسیم کے توازن اور تناسب میں عرق آجائیگا۔
آپ شعر کا پہلا رکن تینوں طرح پڑھ کر دیکھئے۔ صاف محسوس ہوگا کہ اٹھنا
صوت اور اور طرح متحرک ہونے لگتے ہیں۔ اور منفرد الفاظ یا ادون کے
ٹکٹے صورتیں بدل بدل کر مل رہے ہیں۔ مثلاً لفظ رونق جو اہل مصرعے
میں پورے زور سے اور صاف نکلتا ہے۔ وہ ٹوٹ کر اور پھینچ کر آنے کی
وجہ سے صوٹا خفہ ہی اور ہو گیا ہے یعنی گولے کو ہی ہے مگر ہم سایہ آواز میں
اور طرح مربوط ہو گئی ہیں۔ اسی طرح آوازوں کا بجم جس قدر اصلی مصرعے
میں متوازن اور متناسب ہے اس قدر بڑے ہوئے مصرعوں میں نہیں آتا۔

اب اگر فرض کر لیجئے کہ سامع چینی یا خرنگی ہے اور اردو زبان نہیں سمجھتا مگر وہ اصوات سے تو ضرور متاثر ہوگا۔ اور وہ تین طرح سننے سے یعنی تینوں نظاموں سے تین طرح متاثر ہوگا۔ اسی طرح غزل کے ایک شعر جیسے چھوٹے سے عمل میں بھی وحدانیت کا سوال اپنے مخصوص انداز میں پیدا ہوتا ہے۔ اور ایک اچھے شعر میں یہ قدر موجود ہوتی ہے۔ اس کی مقدار دو ذوں مصرعوں کے دو تحت ہو جانے کی حد سے تمام مستعملہ الفاظ کے شمول و شکر ہو جانے تک ہر منزل پر ہو سکتی ہے عمل کی وحدانیت خود تجربے کی تکمیل ہے۔ اگر تجربہ ہی منتسب ہو تو عمل میں یہ قدر نہیں آ سکتی۔ ناجائلیاتی قدروں کی ناجائلیاتی کیفیت کے عدم احساس، غیر حائلیاتی کے ساتھ غلو، اور ذوق جمال کی کمزوری کی وجہ سے اکثر چھوٹے سے عمل کی بھی وحدانیت زدیں پڑ جاتی ہے۔ اور گو شاید انتشار کی حد تک نہ پہنچ جاتی ہو مگر کچھ یونہی ہی بھول ہو کر رہ جاتی ہے۔ بھول اس حالت سے عبارت ہے۔ جہاں اجزاء کا اتصال بہت ڈھیلہ ہو۔ تجرباتی ذہنی تخلیقی اور فیہی ہو بلکہ مضبوطی، فرضی، رسمی یا محض لسانی ہو مثلاً جس کو اساس محض لفظ کے ذہن میں ہونے پر ہو یا الفاظ کے درمیان محض ایک غیر حقیقی رسمیت ربط پر ہو۔ ایسی صورت میں مافی الضمیر کوئی ذہنی کیفیت کوئی مصوہ کیفیت کوئی متخیلہ شے یعنی کوئی تجربہ ہی نہیں ہوتا۔ مافی الضمیر میں کوئی مربوط، پیوستہ اور واحد کیفیت ہی نہیں۔ متخیلہ کسی صداوت احساس اور کیفیت معنوی ہی نہیں ہوتا۔ اور فنکار محض الفاظ بٹھال کر ایک ظاہری مطلب نکال لینا چاہتا ہے۔ ظاہر یہ ہے کہ ایسی صورت حال میں اس کا امکان بہت قوی ہو جاتا ہے کہ اس طرح سے مرتبہ سلسلہ اور اس راستے سے

آئے ہوئے الفاظ مکمل ہوتگی یعنی وحدانیت کی تخلیق میں ناکامیاب
 رہ جائیں۔ چنانچہ اکثر اس قسم کے سلسلوں کی وحدانیت محض خیالی ہوتی ہے
 اور ذرا سی ٹھٹھیں سے ٹکوت جاتی ہے ان کا ظاہری مفہوم تنقید کی «عنایت
 کی نظر» کے آگے کا ذور ہو کر اڑ جاتا ہے۔ اسی طرح بعض شعرا کسی بالکل
 غیر حوالیاتی تحریک کے تحت «فکر» شروع کر دیتے ہیں مثلاً محاورہ
 بندی، ضرب المثل کی تفصیل، کجیسی خطی یا اسی قسم کے صنائع و بدائع
 میں اپنے «بیان حسن طبیعت» کی نمود کا ذوق۔ اور گاہے لفظی عایتوں
 کے آگے جو اس باختگی۔ ظاہر ہے کہ اس صورت حال میں بھی فنکار
 خالی الذہن ہی ہوتا ہے۔ مطلقاً نہیں، بلکہ تہیج کی نوعیت کے اعتبار
 سے۔ اگر فکر کی آغاز ہی غلط ہو یا دوران عمل میں وہ جو اس باختہ ہو جا
 اور ردہ راست سے کھٹک جائے تو عمل میں وحدانیت نہیں رہ سکتی۔
 اور جہاں ایک طبعی اور مجہول سی کلیت باقی بھی رہ جاتی ہے وہاں
 اکثر و بیشتر یہ خرابی پیدا ہو جاتی ہے کہ اس طرح سے مرتبہ نظام اور
 اس طرح سے آگے ہوئے محاورے، مثلثیں، رعایتیں اور صنعتیں انہی طرف
 تخیل کو زبردستی کھینچ کر شعر کو پریشانی کی حد تک غیر متوازن کر دیتی
 ہیں۔ سلسلہ میں دو مرکز نقل قائم ہو جاتا ہے۔ ایک معنوی اور ایک
 لفظی۔ تخیل کی توجہ بٹ جاتی ہے۔ اشارات کا کوئی نقطہ اتصال نہیں۔
 قائم ہوتا۔ متخیلہ کسی منزل پر نہیں پہنچتا۔ اور ہوا میں ہلق، ناکا سودہ،
 پرافشاں رہ جاتا ہے۔ یہ دراصل وحدانیت کی قدر کی تخلیق میں ناکام
 رہ جانے یعنی عمل میں اس قدر کی عدم موجودگی کی وجہ سے ہوتا ہے۔
 اس طرح کے مجہول عمل جب نظروں کے سامنے آتے ہیں تو لطف نام

نہیں بچتے۔ اور نہیں بچتے چونکہ ان میں جمالیاتی قدروں کا فقدان
 یا کمی ہوتی ہے۔ لطف انھیں قدروں کی موجودگی سے آتا ہے۔ انھیں
 قدروں کا ایک ناگزیر اثر ہے۔ انھیں محرکات کا ایک رد عمل ہے عام
 ازیں کہ نظارتی اور تماثلی کو ان کے وجود کا شعور احساس ہو یا
 نہ ہو۔ آوازوں کے حجم کا متوازن درد بست، اور متناسب تقسیم، اور
 پے پے ڈھلکتے ہوئے نکلتے چلے جانا لطف دیتا ہے۔ خواہ لطف
 اندوز کو اس درد بست اور تقسیم کا شعور کی احساس ہو یا نہ ہو۔ اور
 تخیل کا بلا رکاوٹ رفتہ رفتہ ایک منزل مقصود پر پہنچ جاتا اور
 اس پر ایک مملو طواحد کیفیت کا چھا جانا لطف ہے خواہ تخیل پر اسکا
 سیب کھلے یا نہ کھلے۔ اور تخیل، احساس اور حسیات کا بہ یک نفس
 چند ذریعوں اور طریقوں سے اور طریقوں پر متاثر ہوتے چلے جانا
 ایک رد عمل ابھارتا ہے خواہ پڑھنے والا اور سننے والا اس کے اسباب و
 علل کی تحلیل کر سکے یا نہ کر سکے۔ اور تمام جمالیاتی قدروں میں اک
 پر لطف رد عمل ابھار دینے کی اہلیت مضمر ہے خواہ خود یہ قدریں محفوظ
 ہو نیوالے سے محجوب ہی کیوں نہ رہ جائیں۔ محفوظ ہونے کیلئے اور
 لطف اٹھانے کے لئے اس کی ضرورت بھی نہیں حفظ، خوشی، لطف
 اور مزہ تو اک رد عمل ہے اک غیر شعوری رد عمل ہے جو بعض حالتوں
 میں بلا قصد و ارادہ خود بخود اکبر آتا ہے۔ فلمی گانے سننے والوں،
 تماشے دیکھنے والوں اور ستاروں پر مرنے والوں میں موسیقی، ڈرامے،
 اداکاری اور صورت کے ناقد کتنے ہوتے ہیں بالعمی ان کی جمالیاتی
 قدروں تک رسائی کتنوں کی ہے؟ سبب کا وقوف اور شعوری

احساس کتبوں میں اکبرتا ہے ؟ مگر اپنے اپنے کلمہ مخلوق سب ہوتے
ہیں۔ لطف سب اٹھاتے ہیں۔ یہی ماجرا ہر نئی عمل کے ساتھ پیش
آتا ہے کہ وہ بعض قدروں سے متور ہو تا ہے۔ یہ قدریں ایک
رد عمل ابھار دیتی ہیں۔ یہ رد عمل بر لطف
ہوتا ہے۔ اور آپ ان کے رو پر خوشی محسوس کرتے ہیں۔ اور رد عمل ابھار
والی قدر، مزے، لطف اور خوشی کا سبب یعنی حسن نامحرم آنکھوں
سے متور رہتا ہے۔ فنکار وہ ہے جس کا ادراک، تخیل اور جہارت
ایسا ایک عمل سامنے ل کر کھڑا کر دے۔ نقاد رہے۔ جو فنکار کے درجہ
تخیل اور جہارت کو بے نقاب دیکھ سکے۔ اور ہما و شہاد میرا حصہ
دور کا جلوہ "والے انہوہ میں ہیں۔ یعنی عوام ان سے فقط لطف اندوز
ہوتے ہیں۔ اور خوش ہوتے ہیں۔ وہ سبب اور علت تک نہیں پہنچتے۔
وہ صرف اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ صرف اس کے اثر کو محسوس کرتے ہیں۔
میں نے اختصار، حوالے کی سہولت، عملاً خود گری کے دیکھ لینے کے
امکان اور اکثریت کو ذہن میں رکھ کر غزل کے شعر کی مثال دی ہے۔ وہ
کسی فن اور کسی بیجا نے کا عمل مثال میں لیا جاسکتا ہے۔ قدریں
اور ان کی نوعیتیں ہی ہونگی خواہ آپ دو لاکھ اشعار کی مہا بھارت،
سلاطین ہزار کی شاہ نامہ، اور پندرہ ہزار کی السیڈ اور اودسی لیں خواہ
غزل کا ایک شعر۔ اور خواہ آپ فیدر کے ڈھائی ہزار سال قبل کا بیت
دیکھیں خواہ مس باربر کا کل کا تراشا ہوا شاہکار۔ اور خواہ آپ اجنٹا
کے نقوش دیکھیں خواہ سسٹائن چیل کے۔ ہاں زمان و مکان کے

اختلاف کی وجہ سے جزوی اور تفصیلی محتویات میں فرق ہو گا بلکہ افراط و تفریط کے یونانی تختہ منشقوں سے لیکر موجودہ دور کے ناقدوں کے ہدفوں تک تمام فنون، فنکار اور عمل اس کسوٹی پر کسے جا سکتے ہیں اور انھیں بائوں سے تولے جا سکتے ہیں چین اور جاپان سے لیکر انگلستان اور فرانس، اور ناروے اور ہالینڈ سے لیکر ہندوستان اور بامی، اور عہد عتیق سے لیکر تائیں دم کے تمام فنی کارنامے ان اصطلاحات میں بیان کئے جا سکتے ہیں اور جب انھیں الفاظ یعنی اصطلاحوں میں بیان ہو سکتے ہیں تو ظاہر ہے کہ باوجود سارے ظاہری تنخاافت کے سبب کی اساس اور اصل ہم جنس ہے یعنی جالیاتی قدروں کی اصل و اساس زمانی اور مکانی دونوں اعتباروں سے اک گو نہ واحد ہے گو اس وحدت شہودی وجہ تک جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں ہنوز علمائے نفسیہ کی فکر نہیں پہنچ سکی ہے۔

کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے چند مشترکہ اور اساسی احساسات اور نفسی عناصر تمام بنی نوع انسان کے تحت الشعور میں دبے پڑے ہوئے، عموماً دکر آنے کیلئے مضطرب ہوں، اور اپنی نکاس کی راہیں اور عود کی ہیات تلاش کر رہے ہوں۔ ملکوں ملکوں کے، قوموں قوموں کے، زمانے زمانے کے اور رنگ رنگ کے فنون لطیفہ اسی تلاش ہیات کی مشہود صورتیں ہیں یعنی وہ شکلیں ہیں جو تلاش ہیات، زمانی اور ماحولی قابلوں میں پھل ڈھل کر اپنے عود اور ظہور کیلئے طراوش کرتی رہتی ہیں۔ مطلقاً فنون کی عمر خود انسان کی عمر کے برابر ہے۔ کیونکہ انسان سے عبادت محض وہ جانور ہے جو مصنوعی چیزیں بنانے لگا۔ مگر مصنوعی پر خوبصورتی کا کب

اضافہ ہوا یعنی محض افادی میں جمالیاتی عنصر کرب یا اور فنون لطیفہ انسانی سرگرمیوں کا کب ایک مستقل اور منفرد شعبہ بن گئے ہنوز مرہون تحقیق نہیں۔ مگر علم الانسان اور علم آثارات قدیمہ کی تحقیقوں سے اتنا کھربو قطعاً محقق ہو گیا ہے کہ ذوق جمال اور اس کی نمود کسی نوادخی تہذیب و تمدن کی دنیا نہیں۔ اور تہذیب کا جو عام مفہوم اور مہذب سے جو بالعموم مراد لیتے ہیں اس سے ہزاروں درہزار سال قبل انسان میں ذوق جمال موجود تھا، اور برسر کار تھا۔ بلکہ بعض وحشی قبائل کی تہذیب سے یعنی عہد عتیق کی اس تہذیب کے معیار سے جسکی وہ یادگار میں ہیں، گاہے شبہہ ہونے لگتا ہے کہ شاید جمال کا احساس اور اس کی نمود کی کوشش افادی سرگرمیوں سے بھی قدیم ہو مثلاً وہ دستر کے احساس سے قطعی عاری ہیں۔ مگر عربان بدن کے رنگوں کے استعمال سے دلکش ہو جانے کا احساس رکھتے ہیں، تھیلیوں، باہوں، سینوں، گالوں، اور لبوں کو گل کاری سے کھر دیتے ہیں۔ کپڑے کے مرادف کوئی شے، مثلاً درختیوں کی چھالیں، جانوروں کی کھالیں ہی ہی، استعمال نہیں کرتے مگر اپنی ننگی ننگی باہوں پر کوریوں کے بازو باندھتے ہیں۔ اور ننگے ننگے سینوں پر ہار اور ماسے لٹکائے ہوئے ہیں۔ لب اسٹک، روشہ اور پاؤں اور ریکی، برا، اور ٹائٹ بیسویں صدی کی عورتیں نہیں۔ صرف بیسویں صدی کے ماحول میں عتیق سے اک مذاق کی موجودہ ہیات ہیں۔

نذیبی، اخلاقی، سیاسی اور معاشی احساس اور ادنیٰ عملی سرگرمیوں کی طرح جمالیاتی احساسات اور ان کی سرگرمیوں کا بسیط اور عمیق مطالعہ ہنوز نہ ہو سکا۔ مگر اغلب ہے کہ اس کی ارتقاء نے بکھرا وہی صورت اختیار

کی ہوگی مگر اس کا سراج کسی طرح کھو گیا اور مہذب دنیا کی نظروں سے
 اوجھل ہو گیا۔ اور جب ہزاروں سال روپوش رہنے کے بعد بعض نسلی،
 قوتی، اور قدیم آثار کی صورت میں کھپر و شناس ہوا تو اپنی غامت
 دل کشی اور شہرت کی وجہ سے تمام پیرن ہارسا کا دل لے لیا اور اک
 طرح نو کی خشت و سنگ یا روح بن گیا۔

کی عمر کے برابر ہو۔ یا کم از کم ساٹھ ستر ہزار سال سے اونچی ہو کسی نصف صدی
 صدی، یا دو تین ہی صدی کی مدت کو محض ایک وقتی اور منہگامی شے
 سے زیادہ کا اعتبار نہیں۔ تاریخ کی وقت نا آشنا اور دور بین آنکھوں
 میں ہر صدی ایک برق کی چمک ہے، ایک گزران لمحہ ہے۔ اور ہر انقلاب
 سمندر کے محض رفتے آب پر ایک خیف سی لہر ہے۔ یا انگریزی ضرب المثل
 کے مطابق چائے کی پیالی کا طوفان ہے۔ آرٹ کی دنیا میں جو خلفشار
 ہے وہ اس سے زیادہ وقیع نہیں۔ انقلاب برپا ہے۔ مگر وہ ایک جہاں
 ہے جو ہمیشہ روئے آب پر اکھرا اور مٹا کرتا ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ آپ
 پہاڑ کو رانی بنا رہے ہیں۔ مگر میں بھی کہہ سکتا ہوں کہ آپ رانی کو پہاڑ
 بنا رہے ہیں۔ اہل نظر کس روش خاص پہ نازاں، اور "ناز کم کن"
 کہ دریں باغ بسے چون تو شکفت کا ماہر ہے! ایسے گل کھلتے ہی اور
 ایسے جہاب اکھرتے ہی رہتے ہیں۔

بیسویں صدی کے رہنے والے اچھے وقت میں خیم پانے پر شاکر
 ہوں، یا برس وقت میں پیدا کئے جانے پر شاکس، یہ تو اپنے اپنے نفسی
 رد عمل اور تاثرات پر منحصر ہوگا۔ مگر اس سے انکار ناممکن ہے کہ ہم ایک غیر
 معمولی زمانے میں وقت گزار رہے ہیں۔ اور ایک غیر معمولی فضا میں سانس
 لے رہے ہیں۔ ایک شکست و تعمیر کا ڈرامہ دیکھ رہے ہیں۔ اور اس میں
 ایک کردار بنے ہوئے ہیں۔ تمام قد رس بلڑاؤ رہن رہی ہیں۔ ہر طرح
 کی قد رس دیگر پر چڑھی ہیں۔ ہر طرح کی قد رس سحاب ساں اور سیال
 ہو رہی ہیں۔ ایک تیز رو بہرہ رہی ہے اور پرانی قدروں کو ہائے لئے جا رہی
 ہے "کس نہ دانست کہ منزل گزیر مقصود کجا ست" کی سی حالت معلوم ہو

ہے۔ اور "اِس قدر بہت کم ہانگ جڑے می آید، نہیں کہا جاسکتا۔
 سماج، خفتگان کہن اور حلیمان بت شکن میں بٹ گیا ہے۔ کوئی
 ابو جہل کی طرح، دین بزرگاں بس استہک کے نعرے لگا رہا ہے۔
 اور کوئی فرزند آذر کی طرح، دین بزرگاں خوش نہ کرد، کی منزل پر ہے۔
 بیسویں صدی کے وسط میں سائنس لینے والے کا یہ احساس اور
 زاویہ نگاہ تو اپنی جگہ پر درست ہے۔ مگر بہت مرتبہ لوگ ایسی فضائیں
 سائنس سے چکے ہیں۔ بہت دفعہ اس طرح کے زاویہ نگاہ پیدا ہو جائیگا
 سامان بہم ہو چکا ہے متعدد اداروں میں اُس دور کے وسط میں سائنس
 لینے والوں نے شکست و تعمیر کا ڈرامہ دیکھا ہے۔ اور اُس کے کردار
 بن گئے ہیں۔ یعنی قدروں کا دیگ پر چڑھا ہونا، سیما ب سال و سیال
 ہو جانا اور منزل مقصود کا نظروں سے اوجھل ہونا محض ایک اضافی نظر
 بیان ہے۔ اور ایک وقتی زاویہ نگاہ کا اثر ہے۔ ایک ایسا زاویہ نگاہ ہے
 جو اُس شخص کل ہے جو شکست و تعمیر کے ڈرامے میں کردار کی حیثیت سے
 شریک ہے۔ جو تواریخ کی وقت نا آشنا آنکھوں سے نہیں دیکھتا۔
 جسکی آنکھوں پر وقتی اور ہنگامی دھیسپوں نے ایک عارضیت کی عینک چڑھا دی ہے۔
 ورنہ الٹامیرا کے نقوش، کسکی کھولنے، جیشیوں کے ماسک، اور گرنیکا سیب
 ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ اور سب چند اسامی احساسات اور تحت الشعوری
 نفسی عناصر کی عالم شہر میں تتلیاں ہیں۔ بہر کیف بیسویں صدی میں ایک سائنس لینے والے
 کی حیثیت بیسویں صدی کے انقلاب کا ذرا نزدیک سے مطالعہ ناگزیر ہے۔ اور اسکی
 اصل و نہاد سمجھنے کے لئے اور تقریباً ڈھائی ہزار برسوں میں انسانی فکری
 سرگرمیوں کا بالعموم اور جمالیاتی کا بالخصوص جو انداز اور
 رویہ رہا ہے اُس کا ایک ہلکا سا خاکہ ذہن میں ہونا چاہئے۔

اگر اور تمام تاریخی طرح کوئی ذہنی اور فکری تاریخ بھی مرتب کیا
تو یہ بات روز روشن کی طرح نظر آنے لگے کہ خود انسان ہی کی طرح
اس کی فکر بھی گاہ مجھ خواب گاہ بیدار رہتی ہے۔ ہاں اس فکری خواب
بیداری میں وہ نسبت نہیں ہوتی جو بالعموم جسمانی خواب و بیداری
کے درمیان ہوتی ہے۔ ہم سوئے کم اور جاگتے زیادہ ہیں۔ کوئی سات
آٹھ گھنٹے نیند اور آرام کے اور لقیہ سوئے تیرہ گھنٹے بیداری کے خلاف
اسکے ڈھائی تین ہزار کے تاریخی دور میں صرف تین چار مختصر اور ادنیٰ
اور فکری بیداری کے گزرے ہیں ورنہ اور زمانوں میں عقل و فکر مجھ خواب
رہی ہے۔ اور انسان گویا کابوس کے مریض کی طرح نیند میں یا شرابی
متوالوں کی طرح تھک و تنک میں کام کرتا رہا ہے یعنی دماغ خفتہ اور
تقریباً مفلج اور جسم کام پر لگا ہوا اور قول۔ تاریخی زمانے میں فکری
بیداری کا پہلا دور کوئی چھ سو سال قبل مسیح سے دو ڈھائی سو سال قبل
مسیح تک رہا۔ اس میں چار سو برسوں کے دور میں عیسائی سے لیکر یونان تک
ہر جگہ عظیم الشان مفکرین پیدا ہوئے اور دنیا کے فکر و عقل میں طوفان
برپا رہا۔ پرانی ذہنیتیں اور فکری تعمیریں متزلزل ہو گئیں اور ایک نیا
ذہنی خاکہ اور نیزنگ رفتہ رفتہ رنگ بکھڑتا اور مرتب ہوتا گیا اس میں
چار سو برس کے انقلابی دور کے بعد کوئی دیرھ ہزار سال تک ایک نیند
اور غوطہ کا زمانہ رہا۔ اس لائبے وقفے میں ایک مرتب شدہ ذہنی اور
فکری شاہ راہ پر انسان کا مزنی کرتا رہا۔ تقلید بہت زیادہ اور اختراع
واجہاد بقدر کم۔ کوئی دیرھ ہزار سال کی غوطہ کے بعد کچھ عقل خفتہ بیدار

ہوئی اور سو ڈیڑھ سو سال زور و شور کے کام کر کے ماند پڑ گئی۔ آخری
 بیداری کا دور تقریباً ٹھیک ایک سو سال قبل ڈارون کی تصانیف
 کی طباعت کے ساتھ شروع ہوا۔ اور بہت زور پورے ہوش و خروش رہے۔
 خاص جمالیات کے نقطہ نگاہ سے ان ادوار میں کھڑا رد و بدل بھی ممکن
 ہے۔ مگر بیداری اور خواب کی کیفیتیں مساوی اور متوازی ہیں۔ اور
 اس عام صورت حال کے علاوہ گاہ گاہ اور خال خال بعض مقامی
 اور نسلی بیداریوں کی بھی مثالیں ہیں۔ مثلاً ہندوستان میں گیتاؤ
 کے زمانے میں۔ یا عرب میں نویں اور دسویں صدی عیسوی میں۔

بیداری سے مراد اختراع ایجاد اور اجتہاد کا زمانہ ہے۔ اور
 نیند سے مراد تقلید و روایت پرستی کا۔ مگر یہ تمام الفاظ اضافی ہیں۔
 نہ موجد اور مجتہد روایات سے سرتا سر بے نیاز ہو جاتا ہے اور نہ
 مقلد اور روایت پرست اجتہاد کی ضرورت کا سر اسر منکر۔ اختراع
 ایجاد اور اجتہاد کوئی مطلق اور مطلق قدریں نہیں، ایجاد اور اجتہاد خلا
 میں رہ رہ کر نہیں ہوتا۔ اس کی بنیاد ہوا پر نہیں ہوتی۔ یہ ہمیشہ ماقبل سے مربوط
 ہوتا ہے۔ ماقبل پر مبنی ہوتا ہے۔ اسی میں ترتیم و تنسیج کا نام ہے۔ اسی کی
 نئی طرح سے ترتیب و تنظیم ہوتی ہے۔ مواد زیادہ پرانا ہوتا ہے۔ اسی کو
 اور او طرح مرکب و مربوط کرتے ہیں۔ اس میں جو خامیاں اور خرابیاں ہوتی
 ہیں ان کی اصلاح کر دیتے ہیں۔ اسی میں جو عناصر مضمر اور ستور ہوتے
 ہیں ان کو ظاہر اور عیاں کر دیتے ہیں۔ انھیں سے نئے نتائج ماخوذ کرتے
 ہیں۔ اور ترتیم و تنسیج، ترتیب و تنظیم، اور ماخوذات و استخراجات کو عمل میں
 لا کر پرانے کو نیا رنگ دیدیتے ہیں۔ اور ان کی راہ پر لگا دیتے ہیں۔ نئی اس

معنی میں کہ وہ پرانے پروردگار کی زکھتی۔ اُس کے بس کی زکھتی۔ جب سوڈ پروردگار
 میں ایسا ہو چکنا تو ظاہر ہے کہ تمیم و تسخیر، ترتیب و تنظیم اور اخذ و استخراج
 کا دروازہ کھول دے۔ دنوں کیلئے بند ہو جاتا ہے۔ اختراع، ایجاد و اجتہاد
 کی رفتار سست پڑ جاتی ہے۔ اور رفتہ رفتہ تقلید و روایت پرستی اسکی
 جگہ لے لیتی ہے۔ یہاں تک کہ کچھ اسکی بھی خامیاں اور خرابیاں مضمحل
 اظہر اور پنہاں سے عیاں ہونے لگتی ہیں۔ اور کچھ اختراع، ایجاد اور اجتہاد
 کا دروازہ کھل جاتا ہے۔ پرانے کے نئے کل سے بیٹھنے میں ظاہر ہے کہ دو
 باتیں ساتھ ساتھ ہونگی۔ دو دھارے ساتھ ساتھ چلیں گے۔ ایک تخریب
 یعنی تسخیر و رد کا۔ اور ایک تعمیر یعنی ترتیب و تنظیم کا۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ
 ضوئ اور مردود کے کبھی کچھ نام ایسا باقی رہ جائیں گے جو اُس کے تسخیر
 کا ماتم کریں گے۔ خود مردود کو نوالوں کو مردود ٹھہرائیں گے۔ اور نئی ترتیب و
 تنظیم کی خوبی کو نہ پہچان سکیں گے۔ اور خال خال ایسا بھی ہوگا کہ خود تسخیر
 و رد ہی برسر غلط ہوگا یا نئی ترتیب و تنظیم خامیوں سے منزہ نہ ہوگی۔ اب اگر
 بیداری اور انقلاب سے اسی طرح کا ایک دور مراد لیں اور اُس کو اسکی
 داخلی ترکیب اور کیفیات کے اعتبار سے بیان کریں تو نظم و تسخیر کی دو گونہ
 سرگرمیوں، تخریب و تعمیر کے متوازی دھاریوں، اور عناصر بن کی تائید و
 اختلاف کے متضاد رد عملوں کو دیکھ کر کہہ سکتے ہیں کہ یہ بیداری کے ادوار
 طوفانی، سیلابی اور سیلابی ہوتے ہیں۔ قدریں نامشکل اور نامقرر ہوتی
 ہیں۔ ہر طرح کی قدریں دیگرجڑھی ہوتی ہیں۔ تمام قدریں سیلاب ساں
 اور سیلاب ہو جاتی ہیں۔ ایک تیز زور ہوتی ہے اور ہر شے کو بہا لے لے جاتی
 ہے۔ کوئی منزل مقصود صاف نظروں میں نہیں ہوتی۔ قدامت پسند آہ و

واویلہ سے کان پھاڑے ڈالتے ہیں۔ آنکھیں بند، ہاتھ آسمان کی طرف،
 اور لب پر دعائیں، نالے اور گالیاں۔ اور جدت پسند فرہاد کا تیشہ لئے
 موجود نظام کو کوہ الوند جھکرائے کھود پھینکنے میں مست۔ چنانچہ فرینکو
 جرمین وار کے بعد یعنی کچھ اوپر اسی سال قبل، جدید ترین فکری طوفان
 سرزمین جمالیات میں پہونچا اور ہنوز پورے زور شور سے بہہ رہا ہے۔
 اسکی انتہائی صورت تو غالباً مصوری، نقاشی اور موسیقی میں نظر آتی ہے۔
 مگر اور شعبے مثلاً ادب اور ہندی بھی کافی کی حد سے زیادہ متاثر ہیں۔
 بلکہ شاید پرانے مذاق کے نقاد ہمیں جو اس وغیرہ کی بے ربط نفسیاتی
 تصویر کشی کو کم نہ مائیں۔ اور اس طرح کے بے ربط گھیلی تجربوں کو انتہائی
 ہی کی فہرست میں رکھیں۔ مگر اس طوفان کا اصلی توڑ مصوری، نقاشی اور
 موسیقی پر ہے۔ پکاسو اور پھانگل کی تصاویر، تصاویر نہیں معلوم ہوتیں بلکہ
 اور بار بار کے بت، بت نہیں معلوم ہوتے اور اسٹراوسکی اور پروکوفیف کے
 نغمات، نغمات نہیں معلوم ہوتے۔

ایک طرف قصیدہ خانوں کا ہر ہے۔ دوسری طرف، بھوگو یونکا۔
 انقلابی بت شکن کسی قدیم بت کو اپنے نئے خدا کا حریف اور مقابل ماننے
 کے روادار ہی نہیں۔ اور روایتی قدامت پرست نئی قدروں میں کوئی
 حسن و خوبی پا کے ہی نہیں جو قابل قبول ہو اور ان کی محبوب قدروں کل
 نعم البدل ہو۔ اور دونوں پیروں کے "نغمہ شادی" اور "نوحہ غم" کے "نہنگا
 سٹوٹ" کے "گھر کی رونق" چکا چوندھ ہو رہی ہے۔ کیونکہ آرٹ کو جو قبول
 ان دنوں ہے کبھی بیشتر میسر نہ ہوا تھا۔ اور انکا جتنا چرچہ اور رواج عام
 آج ہے وہ تاریخ فنون میں بے نظیر ہے۔ مگر آرٹ کے اس قبول عام اور

روح ہی میں بات مضمحل ہے کہ قصیدہ خواں اور ہجو گو دونوں میں زیادہ
 افراد "مؤثر" قسم کے ہوں۔ نہ ہر شخص میں اتنا ضبط، تحمل، آں بینی اور
 خود اعتمادی ہے جو اپنے کو ایک سیل، روپ میں بہہ جانے سے اور طوفان
 میں اڑ جانے سے محفوظ رکھ سکے۔ اور نہ ہر شخص کی نظر میں اتنا بلوغ ہی
 کہ نا آشنائی کے حسن پہاں تک پہنچ جائے۔ اور ایک نابالوس
 نقاب کو چھید کر حسن کو عریاں دیکھ لے کسی نئی قدر کے حسن و فج تک
 رسائی ہر شخص کا کام نہیں۔ مگر تاریخ شاہد ہے کہ اکثر اختراعات و بدائع
 وضع ہونے کے زمانے میں نامقبول یا غایت مردود رہے ہیں مگر رفتہ رفتہ
 جوں جوں مفاد و فائدہ ملتی گئی وہ قدیم کے مقبول دائرے میں داخل ہو گئے
 پکاسو، اسٹراؤسکی اور مور کے اختراعات و بدائع خواہ مفاد و فائدہ
 کی کسی منزل پر ہوں اور بادی النظر میں پرلے غلوں سے کسی قدر مختلف
 نظر آتے ہوں مگر اس مفاد و فائدہ اور ظاہری مخالفت کی بنیاد محض اُس قسم
 کے نظم و نسق، ترتیب و تنظیم، اور ماخوذات و استخراجات پر ہے جو ہمیشہ
 ایک بیداری کے دور میں ہوتے آئے ہیں۔ انھوں نے اجزائے عمل کے
 اجزاء کی مروجہ جہتوں، ربطوں، ترکیبوں، اور ہارمونی کو برقرار رکھنا اپنے
 لئے ضروری قرار نہیں دیا۔ ان کے خطوط و اجسام کی "رد میں" اور ہیں۔
 اجزاء کو اور طرح ربط دیا ہے۔ اُن کو اور طرح ملا یا ہے۔ اور طرح مرکب
 کیا ہے۔ یا بعض کی اہمیت گھٹا دی ہے۔ یعنی عمل میں اُس کا اتنا کچھ
 نہیں رکھتے جتنا روایتاً رکھنا چاہیے تھا۔ یا متعدد اجزاء میں کسی ایک
 چلے گئے ہیں۔ اور دوسروں کو گویا نظر انداز کر دیا ہے۔ مثلاً روسنی کے
 پیچھے رنگ کی سبکی میل کا خیال اٹھا دیا عمل کی وحدت کو موصوفیہ طریق

ڈال دیا۔ یا انسان کے اعضا بننے میں جسمانی تناسب کو بالائے طاق رکھ دیا۔
یا محض خیالی تصورات کو بالکل رمزاً و اکروینا کافی سمجھا۔ یا وسیلے کی
خصوصیات برقرار رکھنے کو خطوط اور نشیب و فراز کو ایک غیر رسمی طریقے پر
کاڑھا وغیرہ وغیرہ۔

اس صورت حال کو "انقلاب" تو ضرور کہیں گے۔ مگر اس کوائی
یا پہاڑ کہنا فلسفہ کا مسئلہ ہے نہ کہ جمالیات کا۔ کیونکہ خواہ اسٹروئسکی
کسی قدر ناہم آہنگ کرطیان لگائے مگر ناہم آہنگ کرطی تو پہلے بھی ہوتی
تھی، اور خواہ وہ "کوڈس" کو کسی طرح مربوط اور مرکب کرے مگر یہ لوڈس
تو پہلے بھی مستعمل تھے۔ اسی طرح خواہ امپریشنزم والے روشنی کے بجھے کسی
قدر دیوانے ہوں مگر اس سے صرف رنگ، اور ان کی ترکیب اور ان کے
ملان کا جو رسمی معمول ہے اس کے برقرار نہ رہنے کے سوا اور کوئی فرق نہیں
آتا۔ بلکہ تصویر کی اصل سے مشابہت اور مطابقت اور بڑھ جاتی ہے۔
اسٹروئسکی کی ایسے کارڈس کی "سم آئوٹش" جو پہلے "ہاکہ بھی نہ ملاتی
تھیں" اور امپریشنزم کے زیر اثر "منصوروں کے پلیٹ کا" کا یا پلیٹ ای
قرار پائے یا پہاڑ فلسفیانہ نظریات و زاویات نگاہ کے چند سوال پیدا
کر دیتا ہے۔ اولاً تو یہ کہ جو شے ایک وسیع پیمانے پر ایک بہت بڑے علاقہ
میں مروج ہو مگر کسی اور بہت بڑے علاقہ میں نامروج ہو اور پھر اس
علاقہ میں بھی مروج ہو نا شروع ہونے لگے تو اس نئی جگہ رواج پذیر یا
کو رانی ٹھہرائیں یا پہاڑ۔ دوسرے یہ کہ جو شے محدود اور مقامی ہی ہونے
پر بھی مگر موجود ہو مگر اس سے اور لوگ واقف نہ ہوں اور بعد کو اس کا علم عام
ہو جائے اور اس کا رواج عام ہو جائے اور یہ گویا عالمگیر ہو جائے تو

اس عالمگیری کو کیا ٹھہرائیں گے؟ کسی نسلی اور مقامی قدر کے عالم گیر
 ہو جانے کو رانی ٹھہرائیں یا بہار؟ تیسرے یہ کہ جو فنے کسی شے میں مضمر
 نکرستور ہوا اور بعد کو کھل کر نمایاں ہو جائے جیسے "ایلزم" میں
 "رامپرٹینزم" تو کیسے مقام پر ہے۔ اور جو کھلے یہ کہ اوکھیں چند اجزا
 کے ربط و ترکیب سے طرح طرح کے مرکبات تیار کئے جائیں اور ان میں
 بعض ایسے بھی ہوں جو رستما مرجع ہوں یا ممنوع تو انکو کیا کہیں گے۔ اور
 پانچویں یہ کہ اگر کسی عمل کی تعمیر میں متعدد اجزا استعمال ہوتے ہوں اور ان میں
 ہر نظر رکھتے ہوں اور بعد کو ایک کے مقابل میں اور کو دہا دیں تو اس طرح
 کے عمل کو یعنی جس میں بعض قدریں بہت نمایاں اور بعض بہت دبی
 ہوں کہاں پر رکھیں گے۔ کیونکہ جو دور حاضرہ میں ہوا ہے وہ بس
 اسی قدر ہے۔ مثلاً یہاں یونانی اثر ہو چکا ہی نہیں یا ماند پڑ گیا جیسے ہندو
 اور ہارنڈیاں وہاں متعارف اور جانی پہچانی چیزوں کی شبیہوں کے علاوہ
 خالص تخیل اور متصورہ شکلیں بھی بناتے تھے اور مصوری اور بت گری
 میں ایک رمز پر بیان مرجع تھا۔ کیونکہ وہ ہیأت گری کو ہیأت
 سے اہم تر سمجھتے تھے۔ تخیل کو صورتوں میں دھالتے تھے۔ اور صورت
 کے کسی شے سے تطابق کا خیال اٹھادیتے تھے، کالی کے ہندوستانی
 بت اور مریم کے ہارنڈیاں نقوش کو لفظ اور احساسات کے نقوش
 ہیں۔ اشخاص کے نہیں۔ اور آدمی کی صورت گری کی حیثیت سے ظاہر ہے
 کہ دونوں غایت ناکامیاب ہیں۔ یونانیوں کا نظریہ ہی اور تھا۔ وہ
 ہیأت پر گئے۔ اور ہیأت کو مشاہدات کے ساتھ تطابق میں رکھنے کیلئے
 محض خیالی باتوں کی ہیأت گری کی طرف مائل ہی نہ ہوئے یونان کے

نقش قدم پر چلنے والوں میں وسطی اور مابعد کے مغربی آرٹ میں رمزى طرز ادا
یا تو مروج ہی نہ تھی یا محض نام نہادی تھی۔ انقلابیوں نے اسکو رائج کر دیا۔
اطالویوں نے یعنی تیرھویں، چودھویں اور پندرھویں صدی کے فرانسیسیوں
نے حقیقت سے تطابق رکھنے کے نظریہ کو ملحوظ رکھ کر رنگ، فصل، شید رنگ
وغیرہ کو کام میں لا کر ایک اثر پیدا کیا۔ انقلابی امپریسینٹ اسی مقصود
کے حصول کیلئے روشنی اور رنگ کو اور طرح استعمال کرنے لگے اور روشنی
کی دلکشی کے غلو میں رنگ کے ملان وغیرہ کے رسمی تصورات کی طرف
بے رخی برتنے لگے۔ اسے "پیشینزم" واسے کچھ اور رد کھے نکلے انھوں نے
رسمی قدروں کی طرف بے اعتنائی اور بڑھادی۔ وہ روشنی کے نہیں اپنے
مدعا کے دیوانے تھے۔ ان کو اپنا "اظہار" اپنا بیان حسن طبیعت، منظور
تھا۔ عام ازمین کہ ان کے اظہار کے مفہوم تک کوئی پہنچے یا نہ پہنچے
انھوں نے اظہار مدعا کی خاطر سریع الفہمی یعنی کسی اصل سے تطابق کے
معیار کو بہت ڈھیلہ کر دیا۔ اور اس منزل تک پہنچ جانے کے بعد
یعنی کسی خارجی شے سے تطابق کا متیار ڈھیلہ کر دینے کے بعد خود مدعا
ہی کا سرچشمہ تحت الشعور میں منتقل کر دینا چنداں مشکل نہ تھا یعنی اب
عالم شہود نہیں بلکہ تحت الشعور موضوع غن ہو گیا اور اس پر عالمی
جنگ کے تاثرات نے یورپ میں وہ اثر ڈالا تھا کہ اس اثر کا بیان
رمزی اشارات کے سوا شاید اور کسی ذریعہ ممکن ہی نہ تھا۔ اور تحت الشعور
عناصر کے آرٹ کا سرچشمہ ہو جانے میں رمزیت کا زور کھڑا کرنا گریز تھا۔
رمزیت سے بالکل دراوا یک اور طرح بھی تطابق اور تشابہ کے خلاف
ایک تحریک اٹھی جس میں تصویر کسی "شے" کی ہوتی ہی نہیں جو تطابق

اور شاہہ کا سوال بھی پیدا ہوا۔ تصاویر کا موضوع "شے" یعنی کوئی متعارف
 چیز ہوتی ہی نہیں۔ موڈل کچھ ہوتا ہی نہیں۔ موڈل اسٹوڈیو سے مفقود ہو گیا۔
 اور "کرہ"، "ہیات" وغیرہ موضوعات ہو گئے۔ یعنی مجرورائیک کی ہیات
 کشی۔ غرض ایک رمزی اور ایک ایسٹریٹ یعنی مجرورہ آرٹ کی آغ بیل
 پڑی۔ اور اس پطرہ یہ ہوا کہ آرٹ کی عام قدر دانی نے فنکار کو مرنی اور
 سرپرست کی منت کشی سے آزادی دیدی یعنی زمانے نے موضوع اور
 طرز ادا کا انتخاب خود فنکار ہی کو سونپ دیا۔ ظاہر ہے کہ ایک آزاد خود
 مختار فنکار جو اپنے موضوع اور طرز ادا دونوں کے انتخاب میں آزاد ہو
 روایات کی پابندی میں بہت سخت ہو گا۔ چنانچہ ہی ہوا۔ طرح طرح کی
 طرز میں وضع ہونے لگیں اور انواع و اقسام تجربات نے روایات کی لگام
 اور بھی ڈھیلی کر دی۔ کیونکہ یہ روایات ایک خود مختار فن کار اور ایک لوٹ
 فنکار کی تھیں ہی نہیں۔ یورپ میں آرٹ کبھی آزاد رہا ہی نہ تھا اور وہ
 ہمیشہ ایک نہ ایک غیر جمالیاتی جزو سے متاثر ہوتا رہا تھا۔ وہاں چین اور
 ہندوستان وغیرہ کی طرح آزاد آرٹ تقریباً نابود تھا۔ موضوعات سرپرستوں
 کے دیئے ہوئے تھے۔ خواہ وہ کلیسا ہو اور کلیسا کیلئے بت اور تصویریں
 بنوائے، خواہ وہ کوئی امیر اور رئیس ہو اور اعتقاد مذہبی موضوعات دیدے
 یا خواہ یوپ اور ملک التہار دونوں کے دونوں شان و شکوہ اور جلال کی
 نمود کا ذریعہ فنکار کو بنا کر اپنا ذوق پورا کریں۔ دونوں صورتوں میں ایک
 ناجمالیاتی عنصر دخیل ہوتا تھا۔ اور فن اس ناجمالیاتی عنصر سے آلودہ ہوتا
 تھا۔ مثلاً کبھی تقدس کی تخیل نے شکل بگڑوا دی، کبھی امارت کی نمود
 بے ہنگام جزیات کی طرف لے گئی، کبھی شان و شکوہ کی نمود نے پیانہ بگاڑ

دیا۔ اور کل غیر متوازن طور پر وسیع یا بھاری یا تفصیلی ہو گیا۔ کبھی بے ڈھنگی جگہ
 نے ظاہری صورت بگاڑ دی۔ مثلاً آلٹر کے ایک ایسے گوشے میں تصویر بنانی
 پڑی جو بالکل بے موقع پڑتا ہو۔ اور کبھی متضاد تقاضوں کی تعمیل نے ایسی
 ہیئیات طرازی پر مجبور کیا جو متضاد تقاضوں کی تعمیل ہو سکی وجہ سے دراصل ناممکن تھی۔
 مثلاً رحم، معصومی، سمدردی وغیرہ کی ہیئیات نہیں بنائی جاسکتی جو کسی رچی مصل سے مطابق
 رکھتی ہو۔ مگر یونانی فن جسکا یورپ پر وکھا وہ اس طرح کے تطابق کو ناگزیر قرار
 دیتا تھا۔ اور فن کاری سے مراد ایسی ہیئیات کاری تھی جو مشاہدات عالم
 سے تطابق رکھتی ہو۔ ظاہر ہے کہ ایک خود مختار فنکار اپنے کو اس طرح دوسرے
 کی مرضی نہیں چھوڑ دے سکتا تھا۔ اور موضوعات کے انتخاب اور طرز ادا
 میں اپنے کو اس طرح کی روایات و رسوم کا پابند نہیں مان سکتا تھا۔
 اور یہ بھی ظاہر ہے کہ انیسویں صدی کے آخری ربع میں یا بیسویں صدی
 کے بالکل اوائل میں جن تصورات، نظریات اور محرکات کے تحت فن
 لانے لگا اُس سے جو عمل و بود میں آئے گا وہ اُس طرح کا نہیں ہو سکتا
 جس طرح اطالویوں اور ڈچوں یا عامتاً مغربی یورپ والوں کا ہوتا
 تھا۔ اور جو خود ایک مرست شدہ یونانی اصل کا علمبردار تھا۔
 اصلاً پوچھئے تو یونانی فن بھی ایک رمزی فن تھا اور اس کی روایات
 بھی ایک خیالی تصور کی نقش بندی کی کوششوں کی عملی ترکیبیں تھیں۔
 مگر یونانی مزاج ایک عجیب مزاج تھا۔ وہ خیالی تصورات کی نقش بندی کی
 طرف گہرا توجہ ضرور رکھتا تھا۔ خود ان تصورات کا ماخذ مشاہدات کو نظر لایا۔
 اُس نے اسکو تخیل کو نہیں سونپ دیا۔ چینی اور ہندوستانی فنکار کا تخیل
 وضع ہیئیات میں قطعی آزاد تھا۔ اُس کو خود اپنے ذوق جمال کے سوا کسی

اور کو مطمئن نہیں کرنا ہوتا تھا، مگر یونانیوں نے تخیل کو ہیات گری کیلئے
 ایک میڈل بھی دیدیا تخیل کو ایک آزاد ہیات گری کے بجائے ایک
 تجریدی اور انتزاعی ہیات گری پر مامور کیا۔ یعنی وضع کردہ ہیات گری
 ہو جو لاکھوں منفرد مثالوں سے ماخوذ ہو، سب کا لب لباب ہو سب
 کی مشترک قدروں کی حامل ہو۔ یعنی موضوع ہیات گری ایسی ہو کہ ایک
 خارجی وجود سے تطابق رکھتی ہو، ہو بہو کسی کی نقل ہو۔ اور پھر انہوں نے
 کچھ مہندسی اور ریاضیاتی تصورات سے کام لیکر ایک مثالی حسن کی تخیل
 اور معیار مرتب کیا۔ یہ معیاری میڈل دراصل تو محض ایک رمزی شے تھی۔
 مگر اُس کی رمزیت میں اصل سے ایک قرب اور اصل کا ایک رنگ تھا جو
 اُس کو مشہودات سے قریب لا کر اور اُس سے مماثلت پیدا کر کے اسکی
 رمزیت میں بھی اصل کا رنگ بھر دیتا تھا اور اُس کو بالکل اجنبی نہ بنائے
 دیتا تھا۔ لطالیہ والوں نے حسن کی یہ رمزی تخیل قائم رکھی۔ اُن کا عمل
 بھی حسین «اس معنی میں ہوتا تھا کہ ایک مصورہ مثالی قدر کا حامل ہو
 تھا۔ اکثر ان کامیوزیشن بھی بالکل مہندسی ہوتا تھا اور انسانی اعضاء
 اور دیو مالائی یا مذہبی تصورات کے اتارنے میں وہ رمزیت میں اس حد
 سے آگے نہ بڑھے کہ عمل مشاہدات سے بے لاگ ہو جائے۔ اور زمان و
 ماحول کے تقاضوں کے آگے انتخاب موضوعات میں اس کے پابند ہے کہ وہ عام فہم
 ہوں۔ غرض عام فہم موضوعات، عام مشاہدات سے ملتی جلتی خیالیں، فنی
 اور فلیڈیسی کمپوزیشن کی بنا پر ایک فن اور فنکاری مروج تھی۔ آپ یونانی
 رفاہیل، میکائیل اینجلو، لیونین، رمبران، روبینس کسی کی ایک تصویر کا
 مطالعہ کیجئے۔ تصویر ہمیشہ کسی جانی پہچانی، متعارف اور معلومہ شے کی

ہوگی۔ آپ دیکھنے کے بعد اسکو کسی ناستہ اور معلومہ "شے" سے تطابق دے
 سکیں گے۔ جانی بوجھی کے علاوہ یہ اکثر اک "مقتدر" اور "اہم" قدر
 کی حالت ہوگی۔ زیادہ تر تودبوں والائی، کسی اہم واقعہ، یا اہم شخصیت
 کی اور گاہے بعض روزمرہ کے واقعات، مشاہدات و حوادث کی جو روزمرہ
 کی زندگی گانی کی ترجمانی اور عکاسی کی حیثیت سے ایک قدر قیمت رکھتے ہیں۔
 اور اس میں خطوط، روشنی اور فصل وغیرہ کی ترتیت ایسی ہوگی جو
 اُس میں خارجی اشیا و حالات سے ایک کشابہ اور مماثلت بکھرے
 اور فنکار کی تکنیک محض یہ فرض انجام دے رہی ہوگی کہ موضوع کو
 موثر بنا کر آپ کے سامنے پیش کر دے۔ فن کار کے لئے اس کے علاوہ تکنیک
 کی کوئی اہمیت بلکہ مقصد نہیں۔ وہ محض ایک آلہ کار تھی جس کا آلہ کار
 ہونے کے علاوہ اپنی کوئی قدر و قیمت نہیں۔ اب اس سریع الفہم ہونے،
 شناختی شکل کو جو ایک خاص قسم کی فضا میں ایک خاص فصل پر
 دکھی ہوئی ہے کسی انتہا پسند جدید فنکار کے عمل کے بغل میں رکھ دیکھے۔
 مثلاً پکاسو، جھاگل، مور، اور باربر عملوں کا مطالعہ کیجئے۔ ساری
 تصویریں کوئی ایسی شے ہی نہیں جسکو آپ کسی معلومہ شے سے منسوب
 کریں جس کو اصل سے تطابق اور غیر تطابق کی معیار پر تول سکیں تصویر
 آپس نظر میں ایک دم دھنسی ہوئی، روشنی کی تقسیم ایسی جیسی آپ نے
 سمجھی دیکھی نہیں، اور رنگ اس طرح کے جیسے لڑکوں کے کھیل کی
 چسبنٹیں ہوں۔ اور اس پر طرہ یہ کہ موضوع مذکور ہی نہیں، یا ایسا
 موضوع مذکور ہے جس سے آپ مشہود کو کسی طرح مربوط ہی نہیں۔
 کر سکتے۔ مثلاً پردے پر سامنے ایک عجیب الخلق ہوتی ہے جس کے

مختلف اعضا مختلف جانوروں کے ہیں۔ سر مور کا، گردن بارہ سگے
 کی، تھوٹھن کی جگہ چھوٹی سی ایک گلاب کی کلی، اور موضوع کی جگہ پس
 کی کسی حسین رفاصہ کا نام۔ اب آپ تصویر کو بے ہنگام اور بے ربط
 سمجھ کر جو ادھر ادھر بھاگتے ہیں تو واہ واہ کی صدا سے فضا گونج رہی ہے۔
 ”کبھی بچا سوہی کا کام تھا۔ اور کردار بھی کی تو انتہا ہو گئی۔ کجست لیو نلا
 کو کبھی قدرت نے یہ آنکھ نہ دی کہ مونا لیزا کا کردار اس طرح دیکھ سکتا اور
 نہ اس کا تخیل ہی ہیات کاری میں یہ طرز ادا وضع کر سکا۔“
 مگر غور سے دیکھئے تو شبیہ کی عجیب الخاقتی اور بے ربطی صرف طرز ادا
 ہی کی وجہ سے ہے۔ یعنی مصوری میں جو طرز تحریر ادا کے مطلب کی مروج
 ہے اس طرز تحریر میں مرقومہ عبارت یعنی ”تصویر“ کھدی، نامربوط اور
 بے مفہوم معلوم ہوتی ہے۔ ورنہ اگر اسی مصورا نے عبارت کو ادبی طرز
 تحریر میں منتقل کر دیکھئے تو ادبی عبارت بے ربط اور بے مفہوم نہیں معلوم
 ہوتی۔ کیونکہ رفاصہ کی یہ لفظی تصویر کھدی۔ نامربوط اور بے معنی نہیں۔
 ”گردن ہرن جیسی، لب گلاب کا غنچہ، اور سر میں سحر و حسن کا نشہ۔ جنوں
 مصوری کو رمزی اور نمائشی کر دیا ہے۔ یعنی مصورا نے طرز ادا میں شبیہ
 اور استعارات کو مروج کر دیا ہے۔ اور چونکہ تمثیلیت اور رمزیت صوباً
 طرز ادا میں مروج نہیں بلکہ اس کے تطابق اور تشابہ کے اصول کے منافی
 ہے اس وجہ سے یہ طرز ادا عامتہً سمجھ سے بالاتر اور مورد غتاب ہے۔ مصلو
 عالم شہد کا تمثیلی اور رمزی یا شبیہ و استعارات میں بیان نہیں لیتا۔
 وہ اس کی نقل اتارتا ہے جیسا وہ ہے ویسا ہی دکھاتا ہے۔ اس کا
 سارا فن اور ساری روایت یہی ہے کہ عمل کو اصل سے ملا دے۔ اصل

کا دھوکا دیدے۔ آدمی کے سر کی جگہ مور کا سر بنا کر "سر میں غرور حسن
 کا نشہ" کا مفہوم ادا کرنے کی ترکیب مروجہ اصطلاح میں "مصور ی"
 نہیں مانی جاتی۔ گو یہ درست ہے کہ مصوری کی طرز ادائی میں یہ مفہوم
 ادا ہی نہیں ہو سکتا۔ "سر میں غرور حسن کا نشہ" کوئی محسوسہ شے
 ہی نہیں جو تصویر میں بیان ہو سکے۔ مگر کیا مصور اسکے ادا کرنے کی
 کوئی طرز اختراع کرنے کا حق نہیں رکھتا؟ وہ اپنے موضوعات کی تلافی
 میں خود اپنے تحت الشعور کی دنیا میں قدم نہیں مار سکتا؟ اور کسی
 غیر کی تصدیق کرنے میں اس کی نفسیاتی تحلیل نہیں کر سکتا؟ بلکہ یہ
 کہیے کہ کیا جس حد تک اس طرح کا نفسیاتی مطالعہ مرئج کھتا ہے
 سے کچھ اور آگے قدم نہیں نکال سکتا؟ نہیں کہا جاسکتا کہ موضوعات
 کی ان توسیعات میں، اور ان توسیعات کے مصوری میں ادا کرنے کے لئے
 اس کی طرز ادائی جو اختراعات ہوئے ہیں ان میں قبول کا مادہ کہاں تک
 مضمر ہے۔ اور یہ موضوعات و اختراعات مانوس ہو کر مقبول ہو جائیں گے
 یا ان میں اور مصوری میں اس قدر بعد اور تخالف ہے کہ یہ کلمہ مستحق
 نسبیاں ہو کر رہ جائیں گے۔ فیصلہ وقت کے ہاتھ ہے۔ یعنی کڑوروں
 آدمیوں کے ایک کافی عرصے تک بخت و پشہ شدہ رجحان پر۔ مگر دوبار
 بدہی ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ اس سے پہلے نہیں جس پر مغربی مصوری
 ڈھائی ہزار برسوں سے چل رہی تھی یعنی پشہ کشی نہیں۔ اور دوسرے
 یہ کہ یہ "عرفی" معنی میں حسین نہیں۔ یعنی اس معنی میں حسین نہیں جو یونانی
 مفہوم حسن سے ماخوذ ہو۔ مگر ساتھ ہی ساتھ یہ دو باتیں بھی اسی قدر
 بدہی ہیں کہ دنیا کے فنون میں اب وہی ایک شاہراہ نہیں جو یونانیوں

نے ڈھائی ہزار سال قبل کھولی تھی۔ اور کبھی شاہراہیں ہیں اور ان
شاہراہوں پر اس سمت چلنے کے سامنے پوٹ کھرے پڑے ہیں اور
دوسرے یہ کہ یونانی اصطلاح میں "ناحسین" ہونے کے باوجود بعض
قبائلی اور سیلونیون نے دل اڑایا ہے اور مقبول ہو گئے ہیں۔

موضوع اور طرز ادا سے درگزر دوسری بات جو اسی قدر مردود،
مورد عتاب اور چیخ بکار کا سامان بن گئی ہے وہ یہ ہے کہ بعض فنکاروں
نے کسی ایک قدر مثلاً روشنی، خطوط کے روم، یا جسامتوں کے توازن
و تناسب ہی کو موضوع بنا ڈالا ہے۔ اور اور تمام قدروں کو بالائے
طاق رکھ دیا ہے۔ روایتاً روشنی، نظام خطوط یا جسامتوں کا توازن
محض ایک تکنیکی قدر تھی جو شبہ نہیں، اتارنے میں خود ایک جزو لاینفک
کے طور پر درمیان میں آجاتی تھی۔ یہ تصور چند اقلیدسی شکلوں، چند
سیدھے، پیڑھے، آڑے خطوط کے سوا اور کچھ نہیں۔ اور خطوط کے ملاپ
سے کچھ نہ کچھ شکل ضرور ہی پیدا ہو جائے گی۔ اب یہ خطوط اور ان سے بنے
ہوئے دائرے اور قوس اور مربعے اگر رنگین روشنائی سے بنائے جائیں
یا بھر دے جائیں تو رنگوں کا ایک ڈیزائن اور پٹرن کھڑا ہو جائے گا۔ پہلے
اس طرح کے جزیات صرف ایک عمل کے جزو کے طور پر آجاتے تھے۔ اصل
شے عمل کا موضوع مثلاً "غروب آفتاب" یا "چاندنی رات" یا اس قسم
کی کوئی شے ہوتی تھی جو جو وہ مصوروں نے "شے" کو پردے سے باہر
ڈھکیل دیا۔ اور صرف شکلوں کو بکڑ لیا۔ یا توازن کو بکڑ لیا۔ یا روشنی کو
بکڑ لیا۔ اور اس پکڑے ہوئے جزو کے سوا اور کو یا تو بالکل ہی نکال چھوڑا
یا صرف یہی سا دخل دیدیا۔ مثلاً پردے پر صرف دو تین مستطیلیں اور دو

ایک دائرے بنے ہوئے ہیں۔ اس کے سوا اور کچھ نہیں۔ مگر ان جسماتوں میں ایک لطیف توازن ہے۔ یا ان کی اقامت میں ایک عجیب روم ہے۔ یا ان کے آپس میں اغل بغل واقع ہونے سے رنگ کی ایک عجیب بہار کھل رہی ہے۔ غرض چند بے مفہوم "دائرے" اور "مٹیلین" وہ لطف پیدا کر رہے ہیں جو ایک تصویر بلکہ ایک پھول اور چین کا تختہ یا فسق کے دیکھنے سے ابھرتا ان میں تمام تکنیکی قدریں بڑی خوش اصولی سے منہور ہیں۔ اور چونکہ عمل انھیں قدروں یا ان میں سے کسی ایک یا دو کے مشہور بنانے ہی کیلئے وضع کیا گیا ہے اس لئے جہاں تک کہ اس قدر بقدردن کا تعلق ہے وہ تمام و کمال جلوہ گر ہے۔ اور ظاہر ہے کہ تمام قدریں اس طرز میں زیادہ کامیابی سے دکھائی جاسکتی ہیں۔ کیونکہ یہاں پر تو آگے، مٹیلین، اور قوس و مربع اور ان کی رنگ پر کی اسی کے دکھانے کے لئے یکجا ہی ہے۔ اگر آدمی کی شبیہ بنائی جائے یا کوئی لینڈ اسکیپ بنایا جائے تو کھلا اس طرح کے ترشے ہوئے ڈائرے، قوسین اور مٹیلین اور جگہ کے اعتبار سے اتنے موزوں فصل پر، اور جسماتوں کے اعتبار سے آپس میں اس قدر متناسب، اور متوازن کے اعتبار سے اس قدر متوازن، یا رنگ کے اعتبار سے اتنے ہم آہنگ، یا روشنی اور تاریکی دسایہ کے اعتبار سے اس قدر مرتبہ کہاں سے یکجا کئے جاسکتے ہیں۔ آنکھوں کی درمیانی فصلیں مقرر ہیں، شکلیں مقرر ہیں۔ ایک آنکھ کو ایک طرح کی روشنی میں رکھنے کے بعد دوسری کی ایک بہت ہی ودہی پیمانے پر بدلی جاسکتی ہے۔ علیٰ اند القیاس جسماتوں کی جھیں، ان کی جائے وقوع، ان کا شیبہ فراز اور مجموعی شکل کا خاکہ قدر نامرتبہ ہے اور کوئی مجوزہ نقطہ آغاز سے

چلنے کے بعد بہت محو و دبیا نے پر متنوع ہو سکتا ہے۔ غرض آدمی کی
 تصویر اتارنے میں محض تکنیکی بہار نہیں دکھائی جاسکتی۔ یعنی بہت محو و
 دائرے کے اندر دکھائی جاسکتی ہے۔ اور وہ محض تکنیکی مظاہر میں
 مبدل نہیں کر دی جاسکتی۔ پچھلے تکنیکی بہار دکھانے کیلئے، یعنی بجز
 بہار کے اور کچھ نہ دکھانے کیلئے تصویر اور بت کا شبابہت برداری کے
 بوجھ سے آزاد ہو جانا اور اس بار کو فن کے کندھوں سے اتار رکھنا
 لازم تھا۔ اور وہ اب ہو گیا۔ تصویریں اور جیسے کسی شے کے نہیں ہوتے۔
 وہ معراہوتے ہیں، "ایبیسٹریٹ" ہوتے ہیں۔ یا پھر فنکار کے تحت الشعوہ کی
 عناصر کے رمزی اشارات ہوتے ہیں۔ یا سنگ اور دھات یا اور ملوکی
 وسائل کی خصوصیات کے مظاہرات ہوتے ہیں۔ مثلاً مور کا سنگی بت
 وہ ہوتا ہے جو کسی پتھر کا کوئی ٹکڑا آدمی یا گھوڑے کی شکل میں مبدل
 ہو جانے پر ہوتا۔ وہ دراصل آدمی یا گھوڑے کا بت نہیں ہوتا۔ وہ
 سنگ اور دھات کا بت ہوتا ہے۔ اس طرح کے عملوں کے بارے
 میں یعنی فن کا محض تکنیک کی بہار بنادینے کے نظریہ و رویہ کے بارے
 میں بھی نہیں کہا جاسکتا کہ اس کی قسمت میں قسام ازل نے قبول و
 عکر سقد رکھی ہے۔

جمالیات کے گھر میں آگ لگ گئی ہے۔ مگر اسکی مثال دہی
 ہے جیسی امر اور دوسا کے گھروں میں اکثر لگ جاتی ہے۔ جہاں گھر
 کی کوئی ماما مالک کا دل اڑا کر ماما سے "ملکینی" بن جاتی ہے۔ پہلی ملکینی
 کے دعا گو تو اس کو بلا گالی گلوں مان لینے سے رہے۔ اور مقابل کی او
 سہیلیاں بھی جلی کھنی ہی رہیں گی۔ اور اغلباً محلے یا شہر کے مولوی صاحب

اور پیش آرام صاحب اور سرحی بھی ناک کھوں چڑھائیں گے اصولاً
اس کی کوئی وجہ نہیں ہو سکتی کہ ایک چیز جو تاریخی ارتقا میں اتفاقاً وائل میں
"بیوی" بن گئی وہ بیوی ہی بنی ہے۔ اور جو ماما ہو وہ تا ابد ماما ہی
رہ جائے۔ یعنی اگر روایتاً تکنیک اور وسیلہ نخض ایک ذریعہ اور واسطہ
کھلی تو وہ تا ابد اپنا اضافی مقام نہ بدے۔ اور اس سے تو انکار ممکن
ہی نہیں کہ نئی ملکیتی ٹھٹھے میں کچھ کم نہیں۔ بلکہ خرابے تلے اور بن بھن میں
اور سوا ہے۔ ان جدید تحریکوں کی پیداوار کو اگر اس طرح کی عینک
چڑھا کر دیکھا جائے تو اس کے خلاقوں، ہوا خواہوں اور مداحوں کی
آنکھوں پر چڑھتی ہے تو اس میں ایک خاص قسم کا حسن، لطافت اور دلکشی
موجود ہے۔ اور اس حسن، لطافت اور دلکشی کو یہ کہہ بیٹا نہیں قرار دیا
جاسکتا کہ وہ یونانی مذاق سے میل نہیں کھاتا یونانی روایت کے سلسلے
میں نہیں آتا۔ فن کے رخ کو موڑ دیتا ہے۔ تنقیدی معیاروں کی اضافی
مراتب میں تفرقہ ڈال دیتا ہے۔ عوام میں مقبول نہیں ہے۔ عوام کیلئے
قابل فہم نہیں ہے وغیرہ وغیرہ۔ کیونکہ یورپ کی چھوٹی سی دنیا کے
علاوہ یونانی سکے کہیں مروج ہی نہ تھا۔ یونانی روایت کہیں رہنما ہی نہ
کھتی۔ فن کا کوئی ایسا رخ نہ تھا جو تمام عالم کیلئے قبلہ بنا کھایا جاسکے مغربی
قدریں نہ مغرب کے باہر کہیں مقبول تھیں اور نہ کہیں وسیع الفہم۔ تو اگر فن
کی دنیا مغرب کے مرادف نہ سمجھی جائے اور روایت کی بنیاد زمانی اور مکانی
اعتبار سے وسیع کر دی جائے تو ان جدید تحریکوں اور ان پیداواروں کو
اتنی اچنبھی نظروں سے اور اس قدر اچنبھی سمجھ کر دیکھنے کی کوئی وجہ نہیں۔
اعتراض یہ ہے کہ یہ رنگ، روشنی اور اقلیدس کا کھیل ہے۔ مگر ایک معنی

میں ہر تصویر اور بت رنگ، روشنی اور اقلیدس کا کھیل ہے۔ کیا ہم اظہار
 اور ہمیشہ تصویروں میں انھیں قدروں کا مطالعہ نہیں کرتے؟ کیا ان کے
 کمالات اسی تکینک میں نہیں بیان کئے جاسکتے جس میں جدید عمل کے
 بیان ہوتے ہیں؟ تو پھر انکو ایک دم کوئی دوسری شے کیوں قرار
 دیدیا جائے؟ جس طرح بعض مخیلہ کوائف ایسے ہو سکتے ہیں کہ متعارف
 اور قابل شناخت صورتوں ہی میں منتقل ہو کر پورا زور اور لطافت
 دکھائیں اسی طرح بعض ایسے بھی ہو سکتے ہیں جو خالص فنی ہیا کو
 اور قدروں ہی میں اپنا حسن منظر لاسکتے ہیں۔ جدید فنکاروں
 کے سینکڑوں ایسے مطالعے ہیں جو متعارف موضوعات سے علاوہ
 ہی ہو کر ممکن تھے۔ جو کسی متعارف صورت کے قالب میں ڈھائے ہی
 نہیں جاسکتے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ یہ تحریریں اور طرز و عنوانات ادا
 کافی حد تک اسی احساس کی پیداوار ہیں کہ بہت سے کوائف طرز قدیم
 میں دکھائے ہی نہیں جاسکتے۔ اور پھر شاید یہ بھی ہوا ہو کہ بعض سائنٹفک
 انکشافات نے نئی ایجاد و اختراع کے راستے دکھائے ہوں۔ اور بعض
 سائنٹفک ایجادات نے پرانی راہیں تنگ کر دی ہوں۔ مثلاً کیا کیم
 کی ایجاد کا فن پرگونی اثر نہ ہوا ہوگا؟ کیا اس نے شبیہ سازی کو اس
 بات پر مجبور نہ کیا ہوگا کہ فن کارانہ شبیہ سازی کوئی منفرد خصوصیت
 پیدا کرتے؟ اور کیا آواز کے متعلق نئی حقیقات نے نئے نئے تجربوں کی
 راہیں نہ کھولی ہوں گی؟ کیا تحت الشعور کی طرف رجوع میں ایک
 منفرد خصوصیت کی تلاش کا عنصر بھی ذخیل نہیں؟ اور کیا ابلیٹریٹ
 آرٹ اور ان پشزم میں کیمرہ سے گزریا مقابلے کا عنصر نہیں؟

اور یہاں پر ایک حد تک، مگر ایک ہی حد تک، یہ بات کبھی مانی
 پڑتی ہے کہ اگر کرتے کے جیب و گریبان دھجی ہوئے ہوتے صرف زنا رنما
 دو چار دھماگوں میں مبدل ہو جائیں تو ان کو اپنے پرانے نام "کرتا" سے
 کیوں موسوم کیا جائے؟ پکا سوا اور چھاگل کے بنا سے ہوئے بعض
 عمل اسی مقام کو پہنچ جاتے ہیں۔ اور امپریشنزم کے بعض غالیوں
 کا رنگ اور روشنی کے ساتھ "کھیل" تقریباً اسی حد کو چھونے لگتا
 ہے۔ فنکار اپنی تخلیق میں ضرور آزاد ہے اور اپنے عجوبے، انوکھے
 اور غیر معمولی تجاربے کے اظہار اور اظہار کیلئے طرز میں ایجاد کرنے میں
 اور اپنے مادی ذرائع اور وسائل کے استعمال کرنے کے طریقوں میں
 قطعی محکوم نہیں۔ مگر وہ لغت پر متصرف نہیں ہو سکتا۔ وہ دیکھو تو
 کہتے نہیں کہہ سکتا۔ اس طرح سے انتہائی اعمال کو یا تو تنقیداً ناقص قرار
 دیکر خاکدان میں ڈال دینا ہوگا۔ یا اگر یہ کسی نئے فن کے کامیاب نمونے
 ہیں تو اس کیلئے افست میں ایک نیا لفظ بھی بڑھانا ہوگا۔ مگر کیا ردائیں
 کی صدیوں تصویروں میں بعض تصویروں، اور شیکسپیر کے سونٹوں میں
 بعض سونٹ، اور میر کی غزلوں میں بعض غزلیں خاکدان میں بھیک دینے
 کے لائق نہیں؟ غریب پکا سوا اور چھاگل کوئی اچھے قسم کے مجرم نہیں خواہ
 ان کے بعض عمل کسی قدر اچھے ہوں۔

اور دوسرے ایک بہت پیچیدہ اور مرکب غصے کے سارے یا اکثر
 اجزائے ترکیبی کی طرف بے نیازی بہت کر صرف ایک یا دو میں غلو کرنا
 عمل کی افادیت کی نوعیت میں تخصیص اور کمی پیدا کر دیتا ہے۔ بعض لکیر کے
 فقروں کی طرح یہ کہہ دینا کہ ان میں افادیت کا عنصر کا عدم ہے بذات

خاص ایک بڑے قسم کے غلو کی مثال ہے۔ مگر افادیت کی تعظیم میں کمی اور نوعیت میں تجدید و تخصیص ناقابل انکار حقیقت ہے۔

اور کھریہ جذبات سے زیادہ احساس کے پروردہ ہیں۔ اور ایک ایسی شدت احساس کے جو پھللا ہٹ اور بے چینی پیدا کر دیتی ہے۔ جو فنکار کو بے قابو اور کھیل کو منتشر کر دیتی ہے۔ یہ تخیل شدت احساس سے اس قدر بڑا گندہ ہو جاتا ہے کہ احساس کو کسی بدل میں تبدیل ہی نہیں کر سکتا۔ بدل کی تخلیق و تعمیر کی زحمت کا تحمل ہی نہیں رکھتا۔ اور صرف رمزی، ایمانی، یا گاہے محض جبلی اشارات و علامات وضع کر کے یا آسودہ ہو جاتا ہے یا آگے بڑھ جاتا ہے۔

مگر نئے اور پرانے، اجتہادی اور روایتی، انقلابی اور مروجہ کا نقطہ تصادم دراصل بہت قدیمی، بنیادی اور اساسی ہے۔ کوئی عارضی اور سطحی تصادم نہیں۔ میں نے اس کو رانی کھڑا یا ہے۔ اور روئے آب پر ایک ضعیف سی لہر اور چلے کی پیالی کا طوفان بتایا ہے۔ بظاہر یہ دونوں بیانات متضاد معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی یہ کہ تصادم بنیادی اور اساسی بھی ہو اور رانی اور خفیف سی لہر اور محض چلے کی پیالی کا طوفان بھی ہو۔ مگر دونوں درست ہیں۔ اور دونوں میں مطلق تضاد و مخالفت نہیں۔ پہلی صورت میں انقلاب، ایک تواریخی واقعہ کی حیثیت سے ذہن میں ہے۔ اور دوسری صورت میں ایک نظری اور اصولی مسئلہ کی حیثیت سے۔ پہلی صورت کے پس منظر میں تمام اصناف فنون اور تمام روئے زمین ہے۔ اور دوسرے کے چھوٹی سی مقامی اور نسلی روایتوں کے عالمگیر بنجانے کی جدوجہد ہے۔ اک امکان کے حقیقت میں تبدیل ہو جانے کا تاثر ہے۔

پہلی صورت میں ادھر کوئی پون صدی کے رجحانات اور انکی نشوونما ہے۔
اور دوسری میں ان رجحانات کی قدیمی داغ بیل ہے۔

اگر تمام اصناف فنون لطیفہ، اور زمان و مکان کا وسیع ترین دائرہ ذہن میں ہو تو "انقلاب" اک تماشائے بے بنیاد اور اک نمود بے وجود کی طرح کا فور ہو جاتا ہے۔ اس تمام تماشے کی نمود اور دکھاؤ کا پس منظر محض فنون لطیفہ کے اصناف اور زمان و مکان کے دائروں کی تحدید کی وجہ سے پیدا ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر صرف بصری فنون بالخصوص مصوری اور بت تراشی پیش نظر ہوں۔ اور موسیقی، ہندسی اور ادب وغیرہ پس منظر میں ہوں۔ اور صرف ادھر سات آٹھ صدیوں کے فنون ذہن میں ہوں۔ اور صرف مغربی یورپ نظر کے سامنے ہو۔ درنہ اور فنون اور زمان و مکان کے پس منظر میں "جدید" نظریات اور ان پر کاربندی کا عنصر اس قدر شہود ہے کہ اس کا ابھار دینے والا اور نمایاں کر دینے والا پس منظر ہی دھندلا اور ماند پڑ جاتا ہے اور اس تماشے کی نمود اور دکھاؤ بے گیلے جس پس منظر کی ضرورت ہے اس کے دھندلا اور ماند پڑتے ہی تماشہ کا فور ہو جاتا ہے جس طرح سینما کی تصویریں اپنی نمود کٹلتے ایک تاریک پس منظر کی مرہون ہیں اور روشن پس منظر ہی نابود ہو جاتی ہیں۔

جس پس منظر میں غم ہو کر یہ تماشہ غائب ہو جائے گا، اور جس کے عدم میں ابھرائے گا اس کا جا بجا تذکرہ آچکا ہے۔ اس کو دھرائے گی ضرورت نہیں۔ مثلاً آپ دیکھ چکے ہیں کہ ادب میں رمزی اور مثالی طرز بیان عام ہے۔ شبیہیں اور استعارے بلا تکلف آتے ہیں۔ اور اس طرز ادا

سے مطلب خبط نہیں ہو جاتا۔ اور ادب کے علاوہ بھی مختصراً بیان کرنے پر
 رمزی اور اشاراتی بیان خود نقاشی اور مصوری میں بھی مروج تھا۔ جدید
 مصوروں اور نقاشوں نے تصویر اور ہت کی تخلیق و تعبیر میں اس طرز اور
 کمر و جھک کر دیا ہے۔ ان دونوں فنون کی طرز اور عبارت آرائی میں یہ
 عناصر داخل کر لئے ہیں۔ یعنی انھوں نے فقط ایک فن کی بات دوسرے
 میں رائج کر دی ہے یا صرف ایک مکانی انتقال انجام دیدیا ہے۔ اور
 اس میں کثرت کر دی ہے۔

اسی طرح محض تکنیک کا کھیل اور نری تکنیکی قدروں کے ساتھ
 شغف اور انہماک ادب میں ہمیشہ اور ہر جگہ مروج رہا ہے کسی زبان
 کے ادب اور کسی مقام اور زمانے کی تصانیف میں لفظی کاریگری اور
 اسکے مظاہرے میں مزے لینے کا تماشہ نامانوس اور غریب نہیں ضائع
 اور بدائع پر بیان کی اساس قائم کرنا ہر جگہ اور ہمیشہ ایک گروہ کا مذہب
 اور عمل رہا ہے۔ اور پھر ادب کے علاوہ ہندسی میں تو مدفن کی نمود
 تکنیکی بہار کے علاوہ اور کوئی صورت لے ہی کیا سکتی ہے؟ اس کے
 نفسیاتی عنصر میں بسط و بکثرت کتنا ہو ہی سکتا ہے؟ وہاں تناسب، توازن،
 روم، خطوط، حجم اور حسابات کے سوا دھرا کیا ہے؟ اور موسیقی میں بھی
 اکثر و بیشتر توازن، تناسب، روم، اور ہم آہنگی کے تماشوں سے سوا
 لطافت کی اور کوئی صورت کم ہی پیدا کی جاسکتی ہے۔ جدیدی گنہگار
 سہی مگر گناہ "صفا" میں ہے۔ خدا نخواستہ کوئی نیا خدا بنا لینا یعنی
 شرک و کفر نہیں۔ انھیں نے بالفاظ اقبال صرف اور فنون کی
 "طرز و قات" اڑائی ہے۔

تو اس اعتبار سے کہ وہ اور فنون اور اور زمان و مکان کے پس
منظر میں کا فور ہو جاتا ہے اور اپنی سیمیا سی نو دیکھنے والی، مکانی
اور زمانی پس منظر کی تحدید کامرہون ہے نئے اور پرانے کا تصادم محض
چائے کی پیالی کا طوفان ہے۔ مگر یہ دراصل ایک اساسی، بنیادی
ازلی اور قدیمی اختلاف ہے جس نے زمانی اور ماحولی راسخ و رچھ اٹھا کر،
معاصر جنگی لباس پہن کر، اور جدید آلات جنگ سے لیس ہو کر نصف
صدی سے کچھ اوپر سے امپریٹلزم، کیونزم، ایسٹریٹ آرٹ اور
سرریٹزم کے نام سے فرانس کی سرزمین میں سر اٹھایا ہے اور چونکہ
فی زمانہ فرانس مغربی فنون کا کعبہ قبلہ ہے اس لئے جو کفر از کعبہ
برخیزد گجائے مسلمان، کی سی ایک کیفیت یو یو کے فنی دین میں
پیدا ہو گئی ہے۔ اور چونکہ اس زمانے میں بیس وہ بت طنان ہے جس کی
”جو بات مٹنے کی وہ زمانے میں چل گئی“ کی مصداق ہے اور تمام دنیا
کے شوقین اور طرحدار فن کا راسی کا دم پھرنے میں اس لئے یطریں
اور روشیں ایک عالمگیر وضع اور زحان بن گئی ہیں۔ مگر درحقیقت نئی
بوتل میں پرانی شراب، والا مضمون ہے۔ اور یہ جنگ مخیلہ، متصورہ،
مخلوق، منفردہ اور نقلیہ، معلومہ اور حقیقیہ کی ہے یعنی فنون کو کیسا ہونا
چاہیے؟ فنون کیا ہیں؟ اور زندگی میں کس ضرورت کو پورا کرتے ہیں؟
یعنی یہ وہی پرانا طوفان ہے جو اپنی فلک بوس بلندی پر اپنے منفرد
انداز میں اور اپنی اساسی صورت میں افلاطون نے اٹھایا تھا۔ جو اٹھائی
ہزار برسوں سے مسلسل چل رہا ہے۔ اور جس میں ابھی مدتوں چلنے کے
سارے آثار نمایاں ہیں اور جس کو میں نے کہیں اقبال کی زبان میں

”سیتزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز“ کہا ہے۔ غرض نئے اور پرانے
اجتہادی اور روایتی کے روپ میں جنگ ان قدروں پر چل رہی ہے
جو ازل سے تا امروز ”سیتزہ“ کا رہیں۔ اور جہیں افلاطون اور ارسطو ایک
دوسرے پر اپنی کمائیں زہ کئے ہیں۔

افلاطون۔ افلاطون تھا۔ اور اپنے تمام اخلاقی سیاسی اور
فلسفیانہ غلو اور انہماک کے باوجود کبھی محض ایک سطحی بات پر نہیں جھگڑ
بیٹھ سکتا تھا۔ اس کا اخلاقی، سیاسی اور فلسفیانہ غلو ایک رنگیں
عینک سے ہی جس نے اس کے تماشے کو ایک خاص رنگ میں پچ دیا مگر
اس کی آنکھیں نابینا اور کورنہ تھیں کہ سطحیت کو نہ دیکھ سکتیں اور محض
ایک سطحی جھگڑا کھڑا کر دیتیں۔ چنانچہ اس نے جو پہلو لیا تھا وہ تا ایندم
ایک عقدہ لا ینحل ہے۔ اور انقلاب کا روپ بھر کر معاصر آرٹ کی بنیاد
میں قیامت مچائے ہے۔ بعضوں کا خیال ہے کہ اس نے محض مصلحت
جنگ کی وجہ سے بصری فنون کو محاذ بنایا اور اس جانب سے فنون پر
اپنا وار کیا۔ مگر ڈھالی ہزار برسوں کی عملی صورت حال کے بعد یہ بات
اظہار من الشمس ہے کہ یہ محض جنگی مصلحت کا مقتضی نہ تھا۔ بلکہ ان
فنون کی اصل و نہاد اور اساس تک پہنچ جانے کا نتیجہ تھا اور ان کی
اساس و اصل و نہاد کو صاف اور عریاں دیکھ سکنے کا رد عمل تھا۔ یعنی
مصور کی اور نقاشی جیسے بصری فنون کی اصل و نہاد میں وہ عنصر مضمر
ہے جس پر وہ معترض تھا۔ یہ اسی اساس پر کھڑے ہی ہیں اور کھڑے
ہی ہو سکتے ہیں جس پر وہ اعتراض عارض ہو جو وہ کرتا تھا۔ اطالوی
اور مغربی یورپ کی فنکاری کی تمام ارتقا اسی سمت میں ہوئی جو اس کے

نقطہ نگاہ سے ملعون حقیر اور رائیگاں تھی۔ یعنی تمثیل گری، کسی شے کی نقل، شبیہ اور مثل اتارنا۔ پس پکٹو، موڈل کرنا، شیڈو بنانا، مجسم کو مشہود بنانا، یہ سب کی سب محض شباهت اتارنے کی اور نقل میں اصل کی شان پیدا کر دینے کی کوششیں تھیں۔ اور اسکے سوا ان کا کوئی حقیقی مقصود نہیں۔ یعنی باوجود کچھ اور محاصل و فوائد کے اصل جو شے ارتقا کی منزلیں طے کرتی گئی اور ترقی کرتی گئی وہ محض نقالی تھی۔ ایک شے کی نقل اتارنا تھی۔ اور نظری فنون میں نقالی سے کنارہ کش ہونے پر یعنی رمزیات شبیہ و استعارے کی سی قدریں رواج دینے میں جو رحمت واقع ہوئی اس کی طرف جہاں پر یہ بیاں ہے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ یعنی کچھ تطابق اور تشابہ قائم نہیں رہ سکتا۔ اور اگر تمثیل و شباهت کی قید رکھی جائے تو کچھ بہ طرز بیان رائج نہیں کیا جاسکتا اور اس طرز بیان کے رائج کرنے اور رواج پکڑنے میں نظری فنون کی اس خصوصیت سے کہ وہ عینی مشاہدات ہیں دست برداری کرنا ہوگی پھر شب اور تصور یعنی مشابہہ کامرادت اور ترجمان و بیان نہیں ہو سکتا۔ وہ دبی بیانات یا لفظی تصویر کی طرح ایک چیز ہو جائے گا۔ گردن بہرن جیسی، لب گلاب کے غنچے اور سر میں غرور حسن، کسی بت طنازی لفظی تصویر یعنی متخیلہ رد عمل کے بیان کی حیثیت سے خواہ کسی قدر کامیاب ہو مگر کسی آدمی کی گردن آنکھ کو بہرن کی گردن نہیں معلوم ہوتی۔ لب گلاب کا غنچہ نہیں معلوم ہوتا۔ اور غرور حسن کا نشہ کوئی عینی تجربہ نہیں۔ اور اگر کسی ہیئت میں بہرن کی گردن اور گلاب کا غنچہ نہ نکارے گی اس رمزی طرز ادا کے قبول کے بغیر ہی جو کام چلاتی رہی اسکی ۴ اور مور کے سر کیجا کر دئے جائیں تو اس مجموعہ ہیئات کو یہ کہہ کر پیش نہیں کیا جاسکتا کہ یہ کوئی عینی مشہود ”تجربہ“ ہے اور مغربی بہ۔

دھڑی پکھی کہ اُس نے اپنی ارتقا و ترقی کی راہ شبہہ کشی اور تخیل گری
 قراوی اور قلمہ نقل کی اصل سے تطابق کو قرار دیا یعنی وہ محض تخیل
 متصورہ اور مخلوقہ سے دست بردار ہو گئی اور ظاہر ہے کہ "یعنی"
 تجربہ اور شاہدہ کی قید کے بعد یعنی اس قید کے بعد کی تصورات بہت
 دور تک پہنچ رہے ہیں جو تصویروں اور باتوں کے موضوع کی آنکھ میں معلوم ہوتی
 ہے۔ نے تخیل متصورہ اور مخلوقہ کی گنجائش ہی بہت کم رہ جاتی ہے۔
 اور اسکا بہت بڑی حد تک منقولہ حقیقیہ، اور محض بیانیہ ہونا لازماً
 آتا ہے یعنی اسطرح سے خصل جانے کے باوجود نظری فنون باعمل
 اُس کی بتائی ہوئی راہ پر بہت دور نہ چل سکے۔ مغربی بت تراشی اور دور
 بھی تخیل ہے۔ ورنہ جمالیاتی عمل کے زمرے ہی میں نہ آسکتی بلکہ تخیل
 ہمیشہ حیل بصارت کے زیر فرمان ہے۔ اسکی تخیل آنکھوں کے ہاتھوں
 میں، اور وہ شبہ بہت و تخیل کا پابند ہے۔ تخیل شبہہ کشی اور تخیل گری
 پر راجع ہے۔ تمام بیانیاتی قدریں تناسب، توازن، ہم آہنگی، روم
 اور تنظیم و ترتیب وغیرہ اس کے اوزاروں کی جھولی میں ہیں بشرطیکہ
 وہ ان کو کسی شے کے وہ جیسی آنکھ کو معلوم ہوتی ہے و بسا اوقات
 میں صرف کر کے یعنی جمالیاتی قدروں سے متصورہ ہیات کو یعنی
 مشاہدات سے تطابق ہونا چاہیے۔

نظریاتی تصورات کے علاوہ ایک اور عنصر جو اس روایت اور رجحان
 کے قائم ہونے میں معین و معاون ہوا وہ یہ تھا کہ فنکار خود مختار نہ تھا۔
 اور اس کا فن اور جہارت ایسے سرپرستوں اور مربیوں کے تصرف میں
 تھا جو ان کو اپنے اغراض کا آلہ کار بنائے ہوئے تھے مثلاً اگر جے کو

مذہبی عقائد، روایات اور قصص کی تبلیغ کیلئے کسی آلہ کار، ذریعے اور
 وسیلے کی ضرورت تھی جو انکو عوام تک پہنچا دے۔ گرجوں کے بت
 اور تصویروں دراصل تبلیغ یعنی ناخواندہ، ناترتیب یافتہ عوام تک
 رسائی کے وسیلے اور ذریعے تھے۔ یعنی جو کتاب نہ پڑھ سکے وہ دیوار
 پر تصویریں دیکھ لے۔ مگر اب، سقیت گنبد، برج، منار، سب دعوت
 نظر دیتے تھے۔ اور سنگ و خشت و آب و رنگ کی زبان میں عیسائیت
 کا وعظ کہتے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس ضرورت کو پورا کرنے کیلئے تصویر کا
 معمولی آنکھوں میں دلکش اور نابالغ دماغوں کیلئے قابل گرفت ہونا لازم
 تھا۔ خود ضرورت ہی کی نوعیت میں تصویروں کا عام فہم صورت میں ہونا
 یعنی تمثیلی اور شبہی ہونا ضروری تھا۔ گرجوں سے علاوہ امرار، روساں سے
 جو مری تھے وہ یا تو یونانی اور رومی طرزوں کے دلدادہ تھے اور اس
 طرز کی چیزیں مانگتے تھے۔ یا اپنے روزمرہ کے ماحول و واقعات کی طرح
 سیر کرنا چاہتے تھے۔ اور دیواروں پر انکی شبہیں دیکھ کر یہ ذوق پورا
 کرتے تھے۔ اور یہ دونوں ضرورتیں اور تقاضے نقل کشی کی شکلیں اختیار
 کر لیتے تھے۔ کیونکہ ذرا سی بدی سی صورت میں یونانی فن کی بھی یہی
 روایت تھی۔ اور امرار و روساں بھی اکثر و بیشتر عوام ہی کا مذاق
 اور احساس رکھتے تھے۔ یعنی جو جانی پہچانی سرسبز الفہم شبابتوں
 سے متحرک ہو سکے۔ فنکاری ایک غیر معمولی ذکی اسی کی اولاد ہے۔ یعنی
 فن کار احساس عوام سے کچھ ذکی تر ہوتا ہے۔ اور اس پر بھی ہونی
 دکاوت سے جو شے حد ادراک میں آجاتی ہے یعنی محسوسہ اور مدركہ
 ہو جاتی ہے۔ وہی فنی عمل کا تار پود بنکر ایک عمل کی صورت میں مشہور

ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ عوام میں سے بہت سے افراد ایک بڑھئی کی
 ذکاوت کے پروردہ عمل سے تحریک میں نہ بھی آسکیں گے اور جس
 تناسب سے عمل میں عنصر ذخیل ہوتا جائے گا اسی تناسب سے
 وہ عوام سے بعید تر ہوتا چلا جائے گا۔ مگر آپ دیکھ چکے ہیں کہ
 جس مادی ماحول میں فنکار اور فنکاری کام کر رہے تھے وہ چند
 طرح اُس کو عوام سے باندھے ہوئے تھے۔ اور فنکار کا جادہ عمل
 اگر ایک مقررہ "صراطِ مستقیم" نہ بھی مانا جلتے تو اس سے کھٹک
 کی حد سختی سے مقرر تھی۔ اور بہت بڑے فنکاروں کے علاوہ نہ
 کسی کی ضرورت نے اُس کو بھٹکنے پر مجبور کیا اور نہ کوئی بلا ضرور بھٹکا
 غرض ارسطو کی رہ نمائی کے باوجود نظری فنون بالعموم اسی
 جادے پر چلتے رہے جو افلاطون کے زاویہ نگاہ سے اُن کی اصل
 نہاد ہی کا تقاضہ تھا۔ اور مغرب کے نظری فنون کی تو اس سچ اس بات
 کی گواہی دے رہی ہے کہ اُس کا ان فنون کی راہ سے حملہ آور ہونا
 صرف ایک چال نہ تھی بلکہ ایک بڑے گہرے مطالعے اور وقتِ نظر
 کا ثبوت تھا۔ اور ارسطو کے نظریے کی تواریخی گہرائگی اور عملاً شہرہ
 وجود نہونا اس بات کا ثبوت ہے کہ نظری فنون میں اُس کے نظریے
 پر عمل پیرانی کا امکان محدود ہے۔ اگر افلاطون کا نقطہ خیال دقیق
 اور حقیقی نہ ہوتا، اور ارسطو کا نظری فنون کی اصل و نہاد سے قریب
 تو موجودہ انقلاب رو پند یہی نہ ہو سکتا۔ اور کب کب بغیر انقلابی
 صورت لئے فنون کی روایات میں تبدل اور ضم ہو چکا ہوتا۔ کیونکہ
 "جدید" انقلابی دراصل قدیمی ارسطو کے نظریات سے حامل اور

اُس پر کاربندی پڑھ رہیں۔ وہ نظری فنون میں کبھی تخیل، تصور، تخلیق اور انفرادی احساس کی عنان آنکھوں کو سوئے رہنا چاہتے ہیں یعنی ہیات وہ ہو جو آنکھ کو مشہود ہو اور خود آنکھ پر وہ عینک پر بھی ہو جو مغربی یورپ والوں نے ادھر چھ سات سو برسوں میں یونانی مودلوں سے موثر ہو کر بنائی ہے۔

تو انقلاب دراصل ارسطوی نظریات کا ظہور بلکہ تناسخ ہے۔ گو اس ظہور نے جو انتہائی شکل لے لی ہے وہ انقلاب کے انتہا پسند عناصر کا مقامی پر تو ہے۔ بلکہ اُسکی بوجھیلیج ہے۔ ظاہر ہے کہ جلد فن اور فنکاری کی پیداوار کا ایک بہت قلیل ہی حصہ انقلاب یا ارسطوی نظریات کی بوجھیلیج کی نوبت کو پہنچ جاتا ہے۔ مگر جہاں یہ بوجھیلیج کی نوبت کو نہیں بھی پہنچتا وہاں بھی ایک زحمت قائم رہ جاتی ہے گو یہ زحمت تمام فنون میں ہو سکتی ہے، خود فنون کی اصل نہلا ہی میں مضمر ہے، اور خود فنون ہی کی اصل و نہاد میں مضمر ہونے کی وجہ سے تمام فنون میں گم و بیش اپنے اپنے خصوص اور رسمی رنگ میں موجود ہے۔ یعنی فنکاری بڑھتی ہوئی ذکاوت، ابھرا ہوئی تخیل، اور انفرادی احساس جس تناسب سے مکمل میں دخیل ہوتا جائے گا اسی تناسب سے مکمل عام ذکاوت، تخیل اور احساس کے حرود سے پرے ہوتا چلا جائے گا چنانچہ کہا جا چکا ہے کہ اظہار اور عرض میں یعنی آزادی اور پابندی، انفرادیت اور تعمیم، اختراع اور سترع الفہمی میں توازن قائم کرنا ہمیشہ اور عام مشاہر فن میں ایک اہم علمی مسئلہ رہا ہے۔ مگر بصری فنون میں یہ بات بہت جلد نمایاں ہونے لگتی ہے۔ نقاشی میں زود فہمی کو ادب، موسیقی اور تہیدستی کی طرح مطلق العنان کر دینا چاہتے ہیں اور کاونٹر انقلابی افلاطونی نقطہ خیال اور زاویہ نگاہ کے علمبردار ہیں۔ یعنی وہ تخیل تصور تخلیق پر۔

مضمون ہے۔ کیونکہ نقال کے ہاتھ میں ایک تیغ دو دم ہوتی ہے۔ اُس کی
 زود فہم، جاگتی بھلی ہوئی اشارے کرتی شبیہیں، تخیل کو آسانی سے
 متحرک کر دیتی ہیں۔ اور سبیل خیالات و جذبات بہت آسانی سے
 چھپنے لگتا ہے۔ رادھا کی کرشن سے گلے میں ہاتھیں ڈالے، منہ اٹھائے،
 آنکھوں میں آنکھیں ڈالے، بجائی نظروں سے دیکھتے رہنے کی، یا
 کرشن کے رادھا کو دریا میں نہاتے درختوں کی آڑ سے چھانکنے رہنے
 کی، تصویریں عامی سے عامی کے دل و دماغ میں جذبات و خیالات
 تصورات کی ایک سبیل بھاؤ دیتی۔ کیونکہ یہ عامیاء مشاہدات و ذاتی
 تجاربے سے اس قدر قریب اور ملتے جلتے ہوتی ہیں کہ سر دل و دماغ
 کے حق میں ایک "ہو" کا اثر رکھتی ہیں۔ اور عامیاء ہر کسی کے تخیل کی
 آب ہو گیلے ایک کنکری بن جاسکتی ہیں۔ تخیلہ فوراً چھو کر ایک سبیل
 خیالات میں پہنچے لگتا ہے۔ اور موضوع کے صاف ظاہر اشارات
 سے لبریز اور مفصل ہونے کی وجہ سے تخیل بہت آسانی سے ایک راہ
 پر لگ جاتا ہے۔ اور بہت سہولت سے ایک مجوزہ رخ میں متحرک
 ہو جانے لگتا ہے۔ اور ناظر کے دل میں خاص خاص قسم کے خیالات
 تازہ ہونے لگتے ہیں۔ اور اگر تیغ کا دوسرا دم یعنی خاص جانائی دھا
 نہ بھی چلے یا کند بھی ہو جب بھی یہ دھا رتو ضرور کارگر ہوتی۔ اور جیسا
 کہ آپ مناسب محل پر قبل کہیں دیکھ چکے ہیں جانائی قدریوں تک
 رسانی رکھنے والے کم ہوتے ہیں۔ کیونکہ اس کے لئے ذکاوت میں ٹھوڑی
 سی تیزی اور احساس کی تھوڑی تر تیب درکار ہے۔ اور عامیوں کے
 انہوہ مثلاً نمائش وغیرہ جیسی جگہوں میں دیکھی موضوعات پر اُنہی

تک محدود رہتی ہے۔ اور جمالیاتی قدریں یا پر سیدہ رہ جاتی ہیں۔
 اور جب یہ قدریں نامانوس موضوع، کچھ تکنیکی پیکروں، یا محدود
 اقلیدسی شکلوں میں رونما ہوتی ہیں تو ظاہر ہے کہ ناپرسیدگی اور کبھی بڑھ
 جاتی ہے۔ چنانچہ موجودہ فنکاروں کی غایت تخیل اور انفرادی "تصویریں"
 جن میں تمام تکنیکی محاسن موجود ہوں غامی دل و دماغ کو متحرک نہیں
 کر سکتیں۔ کیونکہ یہ تلواریں دو دم نہیں۔ اُن میں صرف ایک دھار ہے۔
 اور یہ دھار بہ ذات خود تو کند نہیں۔ مگر لطیف اور نازک ہے۔ دائرہ
 بنانے کے بلیڈوں سے کند نہیں تراشے جاسکتے۔ اس کے لئے معمولی
 کلہاڑی ہی کچھ زیادہ موزوں آواز ہے۔ جمالیاتی قدریں عام سادہ
 ذکاوتوں اور احساسوں کے لئے زوداثر نہیں۔ یعنی ان کے متحرک کردینے
 کی قدرت، تمثیلی شبیہات کے مقابلے میں قدرے دیراثر ہے۔ بالخصوص
 مصوری اور نقاشی کی صورتوں میں۔ اور صرف دیراثر ہی نہیں بلکہ بلیڈ
 کے چلنے کی طرح ایک لطیف اور نازک سطح کی بھی محتاج ہے۔ وہ غامی
 ذکاوتوں پر نہیں چل سکتی۔ جمالیاتی قدریں دراصل اُن نفسی احساسات
 کو متاثر کرتی ہیں جو نفس کی گہرائیوں میں دبے پڑے ہیں۔ جو کسی مخصوص
 خیال اور تجربے سے وابستہ ہیں۔ جو متنوع طریقوں پر ابھر سکتے ہیں۔
 مثلاً روم یا تناسب یا توازن یا تضاد کا احساس اصوات کے ذریعہ
 سماعت، جسماتوں اور نور کے ذریعہ بصارت، اور ترکیات کے ذریعے
 آنکھ، سمجھوں کے کی چھڑ سے ابھر سکتا ہے۔ رادھا اور کرشن کی معاشرت
 تضاد پر کی طرح روم، تناسب، اور توازن کا مقرر مظاہرہ کوئی تجربہ تخیل
 کے سامنے نہیں لا کھڑا کرتا ہے۔ اور کسی مجوزہ لوح میں اسکی تحریک نہیں

کرتا اور اسکو کسی تجربہ کی تازگی کی راہ پر نہیں لگا دیتا۔ وہ کسی مخصوص
 راہ، تجربے یا یاد سے منسلک ہی نہیں۔ جمالیاتی قدریں کیوں اور
 کیسے اثر کرتی ہیں ہمیں معلوم نہیں۔ انکی اساس کہاں تک نفی یا منافع
 یا انسانیت یا شاید کچھ جانوریت کی اصل و نہاد تک پہنچتی ہے ہمیں
 نہیں معلوم۔ اور یہ جمالیات کے مسائل بھی نہیں۔ آپ بالکل اوائل
 ہی میں دیکھ چکے ہیں کہ ان قدروں میں کیوں متحرک کر دینے کی قدرت
 ہے ہم ہنوز نہیں پاسکے جمالیاتی مطالعہ اس مقام سے شروع ہوتا ہے
 کہ ہم بعض قدروں سے ایک خاص طرح متاثر ہوتے ہیں۔ اور یہ
 قدریں نفس میں بعضے ڈوبی ہوئی قدروں کو بھڑکتی ہیں بہر کیف
 اسباب و علل کچھ بھی ہوں اور جو بھی ہوں خالص جمالیاتی قدریں
 ویرانہ اور اثر کے لئے ایک خاص طرح کی زمین کی محتاج ہیں۔ خواہ یہ
 زمین خود جس طرح بھی تیار ہوتی ہو۔ غرض جن عملوں میں خالص جمالیاتی
 اور تکنیکی قدروں کی جلوہ گری ہوگی وہ بالعموم عوام کو نا آسودہ پھوڑ دینے
 اور جدید آرٹ انکا دلدادہ اور ترجمان ہونے کی وجہ سے عوام کی نظر
 میں نہ آتے ہیں۔ وہ اس کے رونا ڈکی اور رونا وان "خیل کو ابھارتا
 ہی نہیں۔ اور کچھ جدید فن کے تنگی جمالیاتی و فنیوں سے کھنسنے ہوئے
 ہونے کی وجہ سے اور عملوں کی فقط انھیں سامان حسن سے مشاطہ کرنے
 کی وجہ سے اور عملوں کو اور ساز و سامان سے تقریباً معز کر دینے کی
 وجہ سے ان میں اس قسم کی قدریں بہت محدود ہو جاتی ہیں جن کو میں نے
 ثانوی اور ضمنی قرار دی ہیں۔ اور جن کو بعض مدرسہ خیال کے لوگ ہم
 قرار دیتے ہیں۔ یعنی جذبات کی تعلیم و تربیت۔ اخلاقی یا اور کسی قسم کی

افادیت وغیرہ ظاہر ہے کہ حسیا کے علاوہ تعلیم و تربیت کی اور راہیں
 یہ فن اپنے اوپر بند کر لیتا ہے اور عمل کے بہ کرشمہ دو کار کر جانے کا موقع
 بہت تنگ ہو جاتا ہے۔ اور اس سے فن کی جامعیت، معنویت اور
 افادیت میں نمایاں کمی آ جاتی ہے۔ اور گو یہ کمی عیب کی حد کو نہ چھوڑتی
 ہو مگر ایک قصور ضرور ہے۔

14625

ننشی سجاد حسین

== (کا اخبار) ==

اودھ پنچ

جس کا اجراء ۱۸۸۷ء میں ہوا تھا، جس کے مضامین اور
ظرافت نگاری کی دھاک آج تک اردو ادب کے شیدائیوں کے
دلوں پر قائم ہے۔

اودھ پنچ میں چھپنے والے مضامین وقت کی رفتار کے لحاظ سے
پولے ہو چکے ہیں لیکن ان کی افادیت سدا بہار ہے۔ برسوں ایسے چھپنے والے
مضامین کا بخور۔

انتخاب اودھ پنچ

کے نام سے ادارہ کتابی دنیا نہایت خوبصورت طریقہ سے شائع کر رہا ہے
"انتخاب اودھ پنچ" میں اس زمانے کے مشہور مزاح نگار ننشی سجاد حسین،
الکبر الہ آبادی، پنڈت رتن ناتھ سرشار، چھو بیگ ستم ظریف، پنڈت
ترکبھون ناتھ بھجری، نواب سید محمد آزاد، پنڈت جواہر پشاد برقی،
احمد علی شوق، حکیم ممتاز حسین عثمانی، عبدالعزیز شہباز وغیرہ کے مضامین
شامل ہیں۔

ناشر کتابی دنیا لکھنؤ

ضیا پبلشنگ ہاؤس کے شائع شدہ ناول

نگاہ ناز { مصنفہ ضیا عظیم آبادی قیمت چار روپے آٹھ آنے
میں اس کا دوسرا ڈیشن "قرہاں" کے نام سے شائع ہوا ہے اور
تیسرا ڈیشن ہندوستان میں زیر طبع ہے تجارتی دھوک فروش حضرات
کے ساتھ خاص رعایت کی جائیگی۔ اپنا آرڈر فوراً بھیجئے۔

گھٹا میں { مصنفہ ضیا عظیم آبادی قیمت چار روپے یا ایشیا کے
مفکر اعظم مولانا ابوالکلام پر لکھا ہوا ناول ہے جسے آپ
رومانی ناولوں سے زیادہ دلچسپ پائیں گے۔

”زیر طبع ناول“

نشانہ { مصنفہ ضیا عظیم آبادی قیمت چار روپے آٹھ آنے۔

شعلہ گل { (طبع شدہ) قیمت ساڑھے تین روپے مصنفہ ضیا عظیم آبادی

سہارا { مصنفہ ذکیہ شمس الدین — ذکیہ شمس الدین کا یہ پہلا ناول
ہے لیکن انتہائی جاندار دلچسپ اور حد سے زیادہ پرکھ

مصنفہ ایک ذہین اور ممتاز خاندان کی چشم و چراغ ہیں انکے والد مرحوم حکیم
محمد بشیر صاحب مخمور لکھنوی بہترین شاعر اور اعلیٰ درجہ کے شاعر نگار تھے
انکے حقیقی بھوپتی زاد بھائی ایم شکیل لکھنوی آشنائی، اعتبار، اور گرتی
دیواریں، جیسے کامیاب شاہکار کے خالق ہیں اور انکے سگے ماموں

ضیا عظیم آبادی ہندو پاک کے مصدقہ و مشہور ناول نگار ہیں مصنف
 نے آنکھ کھول کر ایک ایسا ماحول دیکھا ہے جس نے اسے غیر شعوری
 طور پر بہترین فنکار بنا دیا ہے اس کا مستقبل بیکر روشن ہے آپ
 اس ناول کا ضرور مطالعہ کریں گٹ اپ دیدہ زیب لکھائی چھپائی
 معیاری کاغذ نفیس قیمت مکتبہ چار روپے۔

خطا کار { ہندو پاک کے ممتاز اور زندہ جاوید مصنف حضرت
 وحشی محمود آبادی کا ناقابل فراموش شاہکار۔
 وحشی محمود آبادی ان گنے چنے ناول نگاروں میں ہیں جو کسی ملک
 کی جوش نصیبی کے باعث صدیوں بیدار ہوتے ہیں پلاٹ کی تعمیر اتنا
 حصہ ہے زبان کی سلاست اور جملوں کی ترتیب لٹکے لئے مخصوص ہے۔
خون جگر { وحشی محمود آبادی کا شاہکار ناول جو مصنف نے
 بلاشبہ خون جگر سے لکھا ہے قیمت پانچ روپے آٹھ
 تعمیر { خان محبوب طرزی کا بہترین ناول۔
 مینا { احمد جاوید کی دلچسپ و جدید تخلیق۔
 ان کے علاوہ آپ ہر قسم کی کتب کے لئے ہماری خدمات
 قبول کریں۔

المشاہدہ

سید حسن ضیا منیر ضیا پبلشنگ ہاؤس مقبرہ جناب
 عالیہ گولمنج لکھنؤ

